X. Band 1924 Heft 4

IMAGO

Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften

Herausgegeben von

Prof. Dr. Sigm. Freud

Redigiert von Dr. Otto Rank, Dr. Hanns Sachs und A. J. Storfer

Bildende Kunst

Internationaler Psychoanalytischer Verlag

Wien VII. Andreasgasse 3

I M A G O

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHO-ANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

X. Band (1924) Sonderheft: Bildende Kunst Heft 4

Zur Analyse der Gotik

Von Dr. Richard Sterba (Wien)

„Die Kunst entwickelt sich vom kindlichen Traum bis zur überweiblichen Neurose und erreicht ihren Höhepunkt in den Zeiten der größten psychischen Not, wo das Volk durch seine Künstler über dem Abgrund der Hysterie mit der bewundernswerten Virtuosität eines Nachtwandlers zu balancieren vermag." (Otto Rank, Der Künstler.)

Die Psychoanalyse, die auf so vielen Geistesgebieten für das Verständnis bisher ungeklärter psychischer Phänomene von fruchtbringendster Bedeutung war, vermag gerade über die künstlerischen Sublimierungsprodukte die folgereichsten Aufschlüsse zu geben, weil sie die Quellen der Triebkräfte zu diesen kulturell so bedeutungsvollen Erzeugnissen aufgedeckt hat und weil es ihr durch das Studium der Neurose und des Traumes möglich ist, die Kenntnis der Entwicklung und Umbildung — des Schicksals — dieser relativ einfachen, in steter Wiederholung auftauchenden primären Faktoren des künstlerischen Gestaltungsdranges bis in das hohe Niveau des großen Kunstwerks zu verfolgen.

Gerade die Gotik gab der psychologischen Forschung eine Reihe von Rätseln; vor allem begriff man ihre Allgemeinheit nicht, ihre Allgültigkeit, die von Frankreich bis gegen Rußland und vom Norden Deutschlands und höher über die Alpenländer bis nach Venedig und tiefer nach Italien zog. Man hätte die Berechtigung, sie mit einer Massenneurose zu vergleichen, die die Völker durch zwei Jahrhunderte unter ihren Zwang stellte; dies um so mehr, als es auffällt, daß sie dabei tiefer in den breiten Schichten des Volkes wurzelte, daß der einzelne in ihr weniger galt, als

es sonst in der Kunst der Fall zu sein pflegt, kurz, daß die Masse an der Bewältigung des psychischen Konfliktes mehr mithalf und weniger von einzelnen bahnen ließ.[1] Man möchte die Worte Otto Ranks dahin ändern, daß man sagt, das Volk vermochte durch seine Kunst (statt „durch seine Künstler“) über dem Abgrund der Hysterie zu balancieren. So ist die Gotik, wie seit langem schon betont wird, eine echte Volkskunst. Das Bürgertum, nicht ein Einzelner lieferte ihr die pekuniären Mittel und jeder aus dem Heer der Handwerker gab seinem Stücklein Zierrat Lebendigkeit und Atem. Die Stadt bekam so ihren Dom und das Dorf sein spitzbogiges Kirchlein, beide von gleicher Echtheit und in den Einzelheiten von gleichem künstlerischen Niveau. Mit Recht sagt daher W. A. Lutz: „Am gotischen Kunstwerk baut, malt, meißelt, schnitzt und schreibt das ganze Volk.“[2] Es ist bekannt, daß Pilger und Wallfahrer sich vor die Wagen spannten, um Steine zum Bau der Kathedrale zu ziehen.

Als Ursache für diese Universalität der Gotik müssen wir innere Gründe annehmen, denen, wie es immer bei entsprechend großer endogener Bereitschaft der Fall ist, auslösende äußere Momente zu Hilfe kamen. Den äußeren Anstoß zur Gotik gab die Kirche, und die Gotik ist ja auch fast durchwegs eine rein kirchliche Kunst geblieben. Die äußere Macht der Kirche war gerade zu jener Zeit eine ungeheuerliche, wie uns die Furcht vor dem Bann, die Härte der Kirchenstrafen beweisen. Von dieser Macht zeugen die Bullen des Papstes Bonifaz VIII.: *„Ausculta fili“* und *„Unam sanctam“*, in denen betont wird, daß dem Papst das kirchliche wie das weltliche Schwert zu eigen sei und so die Lehre von der höchsten Gewalt des Papstes zum Glaubenssatz erhoben wurde. Die Kirche, die bereits frühzeitig zur weiten Ausbreitung tendierte, wie sie ihr Gründer vorschrieb (Matth. 10), versuchte mit den verschiedensten Mitteln die Unterwerfung aller zu erreichen und sie brauchte dazu als ihre wirksamste Waffe die Askese. Wenn ihre Lehre sich nicht, wie in den meisten Religionen, um die Zeugung und die männliche Kraft des Gottes, sondern um die Passion, um des Heilands gemarterten, zerquälten Körper gruppiert, so bewies sie damit ihren psychologischen Scharfsinn, da sie den masochistisch-sadistischen Triebäußerungen jenes Zeitalters entgegenkam. Sie trug somit einer Zeitströmung Rechnung und dies erklärt es, daß ihr die Unterdrückung normaler Sexualäußerungen gelang. Wenn aber auch ein großer

1) Nach Freuds Meinung ist die Massenseele tatsächlich genialer Schöpfungen fähig. Massenpsychologie und Ich-Analyse. (Ges. Schr., Bd. VI, S. 277.)

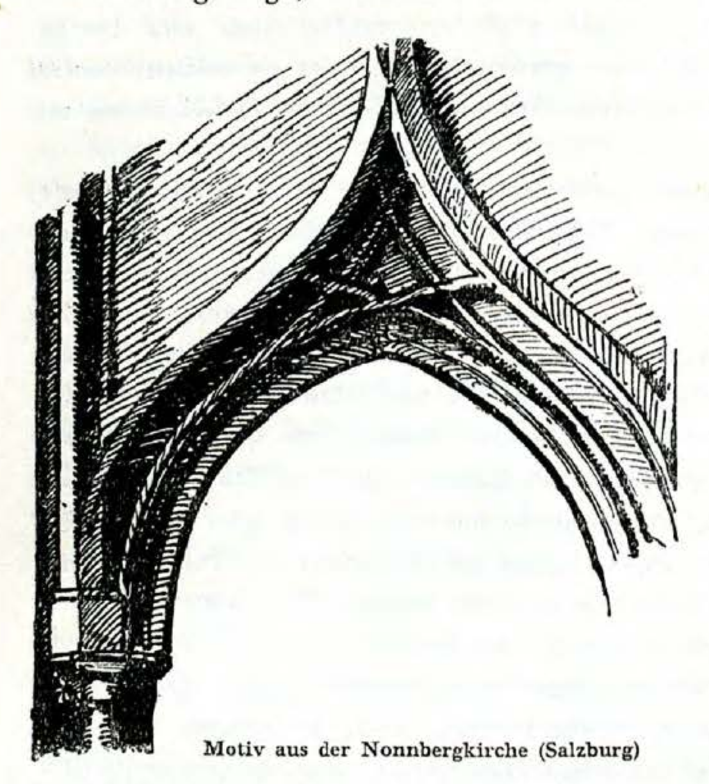
2) Die Holzfiguren der deutschen Gotik, S. 4.

Teil der Libido in der Askese durch sadistisch-masochistische Triebbefriedigung abgeführt wurde, so staute sich trotzdem reichlich genug zur Sublimierung und Neurosenbildung, die beide an allen Orten nordischen Christentums ihre seltsamen Blüten trieben. Die sadistisch-masochistische Einstellung ist ein auffallendes Charakteristikon des Libidoverhaltens jener Zeit; die immer wiederkehrenden Motive der Passion und des Kreuzestodes zeugen uns in der Kunst dafür. Daß wir dieses Verhalten so innig mit der gotischen Gestaltung, sowohl zeitlich wie in den Ergebnissen der künstlerischen Sublimierung verbunden finden, erklärt sich aus der gemeinsamen Genese. Um auf dieses genetische Moment zu stoßen, bedarf es einer Analyse der gotischen Grundformen und ihrer Entwicklung aus früheren Stilarten.

Die wesentlichen Merkmale gotischer Gestaltung sind Pfeiler (Säule) und Spitzbogen. Die analytische Betrachtung des zweiten Merkmales, das zu so mächtiger Ausgestaltung gelangt ist, daß es beinahe namengebend für den Stil geworden wäre, sei hier vorangestellt, da sie sich wesentlich einfacher gestaltet. Der Bogen nimmt seine Entwicklung aus dem Tonnengewölbe, das bereits den Ägyptern bekannt war und in seiner runden Wölbung eine offenbare Ersatzbildung des Mutterleibes darstellt. Bereits den Etruskern gelang die Loslösung des Bogens vom dunklen Schacht, den das Tonnengewölbe darstellte, den Römern seine Betonung als vervielfältigte Einzelheit am Gebäude. Der Bogen kann als Produkt einer Verdrängungswelle, eines Versuches der Ablösung von der zwanghaften Reminiszenz an die intrauterine Ursituation aufgefaßt werden. Ein Fortschritt war in diesem Sinne seine völlige Isolierung von irgendwelchem zugehörigen Cavum: der römische Triumphbogen.[1] Aber auch in diesem isolierten Bogen finden wir ein breites Stück Bergendes, die Andeutung eines Schutzes, der dem Bogen bis in die Romanik erhalten bleibt. Auch der romanische Bogen, wieder durchwegs — wohl einer Regression zufolge — dem Gebäude eingefügt, erscheint solid, breitrahmig gesichert — und erst die neue Verdrängungswelle, die zur Gotik führt, schmälert den Bogenrahmen und treibt ihn zur Spitze aufwärts, ohne allerdings den früheren Weg der Isolierung zu betreten. Schlank und rasch durchmeßbar ragt der Bogen nun aufwärs und ist seiner Bedeutung als Intussuscipiens völlig verlustig gegangen. Die Formveränderung des Bogens in der Gotik ist so

1) Gleichermaßen dürften die großen Bauten aus Bogen statt aus Gewölben Produkte intensiver Verdrängung sein (Kolosseum).

wieder ein Ergebnis der Urverdrängung und in der Schlankheit des Bogens und seiner schmalen Grazilität findet der Versuch der Ablösung vom Weiblichen, die Tendenz zur Männlichkeit ihren Ausdruck. Allerdings bleibt der Bogen in innigstem Zusammenhang mit der Urstätte, ist er doch ein Bestandteil der Kathedrale, die ein exquisites Mutterleibsymbol darstellt. Daß der Bogen mit seiner Entwicklung zum Spitzbogen der äußeren Form des weiblichen Genitales sich nähert, scheint die Hochgotik durch eine geringe, aber für sie durchaus charakteristische Änderung der architektonischen Struktur kompensieren zu wollen. Sie setzte dem Spitzbogen noch einen Eselsrücken auf. (Siehe Abb.) Diese Neuerung kann als ein Versuch der Aufwärtsverlegung lustbetonter Zonen gedeutet werden, — gerade umgekehrt wie sie der letzten Entwicklung zum Weib entspricht, bei dem es einer Abwärtswanderung bedarf, — und man muß darin einen weiteren Schritt der Ablösung vom Mütterlichen, der Betonung des Männlichen erblicken; dies um so mehr, als gerade dieses Formdetail mit ganz besonderer Schönheit und Sorgfalt ausgestattet wird und in der Hochgotik allgemeine Anwendung findet.



Motiv aus der Nonnbergkirche (Salzburg)

In analoger Weise vollziehen sich Veränderungen an der Säule. Auch hier bedarf es bei der Durchführung der Analyse einer Verfolgung der Entwicklung dieses bedeutungsvollen und wichtigen architektonischen Formelementes, das in der Gotik so reichlich verwendet wurde, daß selbst eine Auflösung der Seitenwände des Gebäudes in Pfeiler und Pfeilerbündel stattfand. Die Säule, ursprünglich der Ersatz des Baumstammes, bedeutete dem Primitiven Leib und Körper. Vom hohlen, schützenden Baumstamm über den soliden Erdpfahl, als Mensch geschnitzt oder bemalt, führte die Welle der Verdrängung der Ursituation weiter zur Säule, die nun tragende

Funktion erhält,[1] ursprünglich noch als tragende menschliche Gestalt (Säulenreihen assyrischer und ägyptischer Tempel), in der Folge glattschäftig, aber noch mit Kopf — Kapitäl versehen (griechischer Tempel). Der römische Pilaster bedeutet einen weiteren Schritt durch seine Lösung von der Rundheit; da er aber zu platt und hart erscheint, nimmt die Romanik eine Rückkehr zur Rundheit vor. In der Romanik ist überhaupt das Körperliche der Säule, die ein mächtiges Kapitäl erhält, das bekanntlich die reichsten Verzierungen trägt, besonders hervorgehoben. In der Folge bleibt die Rundheit im allgemeinen erhalten, aber andere Prozesse, die an der Säule bemerkbar werden, sprechen für die angestrengten Ablösungsversuche, deren Ergebnis die Gotik wurde. Aus einer Säule oder Halbsäule formiert die Gotik eine große Zahl von Pfeilern (Diensten), die Säule wird zum Pfeilerbündel. Die Pfeiler, wenn auch gebunden, entsprechen doch Einzelindividuen und erweisen ihre selbständige Natur im weiteren Verlauf, indem sie sich vom Stamm, vom Mütterlichen, lösen und als Gewölberippen ihre eigenen Wege gehend, die Form der Decke bestimmen. Ja, in der späteren Gotik wird die Säule, von der die Gewölberippen ausgehen, immer schmächtiger, die Rippenbildung immer reicher, ihre Fülle verwirrender, in förmlicher Hast drängen sie aus dem Bindenden, aus dem sie ihren Ursprung nehmen, aufwärts und werden ruhig — dadurch, daß die Flächen zwischen ihnen sich verbreitern — erst wenn sie ein Stück Weg durchlaufen haben (Remter zu Marienburg). Gerade die Vielfältigkeit der Ansätze zur Loslösung vom Mütterlich-Weiblichen lassen uns die Intensität der Verdrängung ahnen. Hiezu tritt noch ein Moment. Wie bereits erwähnt, gibt das Kapitäl das letzte Zeugnis für die Bedeutung der Säule als Symbol des Körpers, ursprünglich des mütterlichen Körpers. Wurde in der Hoch- und Spätgotik das Kapitäl auf einen minimalen Saum reduziert oder gar, wie es nicht selten der Fall ist, ganz weggelassen, so kann dies nicht anders als ein Versuch, mit dem Kapitäl die letzte Erinnerung an das Körperliche, Körperlich-Mütterliche der Säule zu verdrängen, gedeutet werden. Wir erblicken in den angeführten Änderungen, an den wesentlichen Formelementen der Gotik und ihrem langsamen Werden bis zur gotischen Prägung, den Ausdruck der Tendenz der Ablösung vom mütterlichen Ursprung und von der Reminiszenz an die Ursituation, die intrauterine, und halten ihn für ein Charakteristikon der Gotik. Der Versuch dieser Ablösung ist aber in der Gotik ein eigenartig

1) Über diese Entwicklung berichtet Otto Rank in Trauma der Geburt, S. 84.

heftiger, neurotisch outrierter möchte man beinahe sagen, und dafür zeugt ja auch der jähe Zusammenbruch, den das Produkt des Verdrängungsversuches mit der Wiederkehr des Verdrängten erfährt. Darüber soll in der Folge noch berichtet werden.

Übrigens hat das aus den Formen Verdrängte bereits gleichzeitig seine Zuflucht in jenem überragenden Mutterleibsymbol gefunden, das durch diesen Zuzug an psychischer Energie erst den ungeheuren Aufbau und jene staunenswerte Erweiterung erfuhr, die ihm in der Gotik eignet. Dies ist die Kathedrale selbst. Es läßt die unglaubliche Macht der Fixierung an das Mütterliche ahnen, wenn wir sehen, daß die Einzelformen, deren sich die Lösungstendenz als ihres Ausdrucks bedient, doch letzten Endes die Elemente sind, die das Gebäude bilden oder bei seiner Bildung wenigstens richtunggebend sind, — das Gebäude selbst aber einen überragend großen, alles Interesse der Stadt, des Dorfes, der Religionsgemeinde in sich saugenden Mutterleib darstellt. Die Gotik hat gegenüber der Romanik den Raum durch ihren Reichtum an farbensatten Glasgemälden gedunkelt, sie hat ihn gegenüber der nüchternen und einseitig klaren Präzision des Formwillens im romanischen Münster geheimnisvoll gemacht, bewegungsreich, mystisch fern und dadurch unwirklich, abgekehrt von der Realität und der berauschende Reiz, den die Kathedrale ausübt, mag der Reminiszenz an das verlorene Gut der pränatalen Existenz zuzuschreiben sein, die um so lebhafter dem Unbewußten sich aufdrängt, als der Gegensatz des männlichen Bestrebens der Formelemente so stark betont erscheint. Auf diese Verstärkung der Reminiszenz an die Ursituation beziehen wir die Stelle bei Otto Rank: „Die gotischen Kirchenbauten des Mittelalters mit ihrer Rückkehr zu den aufstrebenden, uns doch drückenden dunklen Gewölben.“[1] Gerade darin, daß die künstlerische Sublimierung gezwungen war, das Gebäude aus dem Gegensatz zu schaffen, aus den fortstrebenden Formelementen das aufzubauen, von dem sie fortstreben, hat zur kulturellen Höhe der Architektonik, die weder vor- noch nachher erreicht worden ist, geführt, zu jenem Übermaß an Energie und Schönheit, das bei der Betrachtung des Ganzen wie jeder, auch der geringsten Einzelheit, offenbar wird.

Die Maskulinisierungstendenz gotischer Gestaltung hat aber in ihrem Befreiungsringen noch eine Manifestation gefunden — und das Resultat

1) Otto Rank: Das Trauma der Geburt, S. 85. (Sperrung vom Verfasser.) Auch die wogende Bewegung gotischer Gewölbe mag wohl im Sinne des „thalassalen Regressionszuges“ nach Ferenczi (Genitaltheorie) zur Reminiszenzverstärkung beitragen.

des materiellen und psychischen Aufwandes bei ihrer Schöpfung gibt Klarheit darüber, wie wichtig sie erschien. Es ist der Turm, den die Gotik als Zeugnis ihrer männlichen Ablösung vom Mütterlichen gegen den Himmel aufwärts wirft. Der Turm ist in seinen Anfängen ein völlig isoliertes Bauwerk, nichts weiter als ein höheres, sozusagen aufgerichtetes, gesicherteres Haus. Tritt später im Kirchturm eine Verschmelzung mit dem Gebäude ein — an Kirchen des frühromanischen Stiles wird sie zuerst beobachtet — so ist ein Zweifaches möglich. Es treten zwei Türme auf, die den Eingang in den Bau flankieren und wohl in Anlehnung an die Säulen, die an gleicher Stelle die Beine der Mutter symbolisierten, in den Bau gefügt wurden. Oder aber es tritt der Turm in Einzahl auf, dann ist es vielfach so, daß er über dem Kircheneingang sich erhebt und sich zum Eingang abwärts teilt, wie es an vielen romanischen Kirchen und auch in der Gotik, z. B. am Turm des Freiburger Münsters, deutlich wird. Hier behält der Turm seine gesamtkörperliche Bedeutung, er ist förmlich eine Dublette des durch die Kirche symbolisierten Mutterleibes (Turmstube). Aber schon früh in der Romanik tauchen architektonische Isolierungsbestrebungen auf, aus dem Turm über dem Eingang wird der Turm neben ihm und in Fortsetzung dieser Verlegung gelangt er an die Stelle des Querbalkens des ehemaligen Basilikenkreuzes oder weiter gegen den Chor zu. Nun tritt noch ein Moment hinzu, das die Annahme einer Maskulinisierungstendenz, und um eine solche handelt es sich wohl bei der Verlegung des Turmes, bestärkt. Auch dort, wo zwei Türme angelegt sind, gelingt dem Unbewußten bisweilen die Unterdrückung des einen Turmes, sein Ausbau unterbleibt — aus „materiellen" oder sonstigen Schwierigkeiten (Straßburger Münster, St. Stephan Wien, Kathedrale zu Antwerpen) und dadurch ist am ausgebauten Turm um so deutlicher, was durch ihn zum Ausdruck kommen soll. Als einzeln steil Aufragendem kommt ihm in dieser Zeit bereits phallische Bedeutung zu. Die durchaus männlich-subtile Verjüngung des gotischen Turmes und sein jagendes Aufwärtsstreben, mit dem er sich vom mütterlichen Erdboden entfernt, bestätigen uns die Berechtigung der Annahme, daß die Gotik den Turm als ein weiteres Ausdrucksmittel ihrer Maskulinisierungstendenz verwendet.

Der Abwehrkampf gegen die Fixierung an die Ursituation, die Verdrängung des starken Einflusses der mütterlichen Genese ist so das *primum movens* zur gotisch-architektonischen Gestaltung. Das Produkt dieser Gestaltung ist von höchstem kulturellen Wert und von emotioneller künstlerischer Wirkung.

Ein zweites Gebiet, auf dem das gotische Zeitalter ganz Besonderes geleistet hat, ist das der Plastik. An ihr ist ein Moment auffällig, das bei der Betrachtung der Architektonik deshalb keine Berücksichtigung fand, weil bei der analytischen Zergliederung der Eigenart gotischer Skulptur die neurotische Struktur viel deutlicher zum Vorschein kommt. Es ist klar, daß der gewaltige Verdrängungsschub, der die Gotik auslöste, in der Bemühung, die Fixation an das Mütterliche mit forcierter Gewalt aufzuheben, wobei er sich, wie die Wahl der Kathedrale, also eines Mutterleibsymboles *κατ' ἐξοχήν*, als Ort seiner Ausdrucksmittel und wie der folgende jähe Sturz ins Barock beweisen, als zu schwach zeigte, eine ungeheuerliche Disposition zur Neurose in sich einschloß. Daß der damalige Mensch der Neurose entging, verdankt er der Gotik. Aber die Plastik jener Zeit zeigt deutlich an ihrer Verzerrung und inneren Unruhe die neurotische Durchwirkung, die sie erfuhr. Besonders deutlich ist dies an der männlichen Skulptur. Bei ihrer Betrachtung begegnen wir puppenhaften Typen tagträumender Neurotiker, gedrechselter manierierter Stellung, absurder Disharmonie der äußeren Gestaltung, wie sie der inneren Instabilität entspricht, Hang zum Unnatürlichen, oft beinahe schizophrener Bizarrerie. Zahlreiche Beispiele findet, wer sich der Mühe unterzieht, gotische, besonders hoch- und spätgotische Skulptur daraufhin anzusehen. Zum tieferen Verständnis dieses merkwürdigen Verhaltens erscheint es nun notwendig, den Gegensatz der gotischen Darstellung des Menschen gegenüber der griechischen aufzurollen. Wir sind gewohnt, den Menschen der griechischen Kunst als „harmonisch" zu empfinden, selbst im höchsten Affekt des Schmerzes bedacht, daß sein Ausdruck die gesetzten Grenzen des Möglichen im Rahmen der Schönheit nicht überschreite (Laokoon).[1] Diese Harmonie nimmt das Griechentum aus dem Gleichmaß der beiden Notwendigkeiten des Kunstwerkes: äußerer Realität und innerer Kausalität. Ein je größerer Anteil des Kunstwerkes innerlich begründet ist, d. h. unbewußten Tendenzen entspricht, um so tiefer ist es in seiner Wirkung. Damit es aber durch die Sinne über das Bewußtsein aufgenommen werde, bedarf es der Anpassung an die Realität. Die Anpassung nur an das Unbewußte wirkte abstoßend, wenn sie überhaupt wirksam wäre, die Erfassungsmöglichkeit nur vom erkennenden Bewußtsein ernüchternd und abkühlend; das große Kunstwerk wirkt durch eine Schichte Anpassung an die Realität hindurch

1) Daß auch das Griechentum zu dieser Harmonie über ein neurotisches Stadium, das dionysische, seinen Weg nehmen mußte, hat Otto Rank im Kapitel „Künstlerische Sublimierung" des op. c. aufgezeigt.

auf das Unbewußte. Das Wesentliche der gotischen Skulptur ist, daß sie in der Verdünnung dieser Schichte ein Höchstmaß erreicht, ja nicht selten hat sie die Grenze des Erträglichen überschritten und ist — häßlich geworden. Aber sie verdankt dieser Hypertrophie des unbewußten Anteiles auf Kosten des Realitätsanteiles ihre künstlerische Eigenart und vor allem ihre große kathartische Wirkung. In diesem Verschiebungsprozeß besteht das Neurotische gotischer Gestaltung; deshalb als neurotisch bezeichnet, weil es ein wesentliches Moment der Neurose, die merkwürdige und unvorteilhafte Stellung zum Leben,[1] — zur Realität enthält, weil das Psychisch-Kausale in seiner Auswirkung die Anpassung an die Realität bis zur Durchbrechung verdünnt. Erwachte die gotische Skulptur zum Leben, so verließe ein Heer von Tagträumern, Hysterischen und Schizophrenen die dunklen Gewölbe der Kathedralen.

Ein Stück Neurose trägt jeder in sich, vor allem jeder künstlerisch Empfindende. An dieses wendet sich die gotische Skulptur und sie darf dabei einer ganz besonderen Wirkung, wie sie andere Kunstrichtungen nur geahnt haben, sicher sein. Dieses Stück Neurose ist ja für die verdrängte Tendenz das letzte Stück Lustgewinn in der Realität und nach dem partiellen Sieg, der dem Verdrängten im Ringen mit der Realanpassung des Bewußtseins in der *chorea maior* gelingt, sind wir alle von brennender Sehnsucht erfüllt. Diesen Sieg täuscht uns die Gotik vor, gerade in ihren männlichen Skulpturtypen. Sie hilft uns so über die Bewußtseinsdurchbrechung hinweg, sie wirkt daher im besten Sinne kathartisch. Aber sie geht über die Kompromißbildung im Kunstwerk hinaus und überschreitet dessen Grenze gegen die Neurose. Die erhöhte Disposition zur Neurose im gotischen Zeitalter ist eine Folge der Verdrängungswelle, die, durch irgendwelche phylogenetische Faktoren ausgelöst, über die menschliche Psyche damals ihren Weg nahm. Daß der damalige Mensch der Neurose im allgemeinen entging, verdankt er seiner eigenen künstlerischen Schöpfung. Die kathartische Wirkung des Kunstwerks bewahrte ihn vor dem Sturz in die geistige Umnachtung. Wir begreifen daraus ein wenig, warum die Gotik Gemeingut aller war und warum der Gesamtkörper des Volkes an sie wie an einen Rettungsanker sich klammerte. Übrigens ist ja der genaueren Betrachtung auch an der Architektur das neurotische Element nicht verborgen geblieben, allerdings mehr seinem genetischen, man möchte fast sagen ätiologischem Moment nach, als in

1) Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. (Ges. Schr., Bd. VII, S. 283.)

der Darstellung des ausgebildeten Symptomenkomplexes, wie er in der Plastik gefunden wird. Die Analyse ergibt, wie wir gesehen haben, die Erkenntnis einer mehr im Sinne eines Neurosendisponens Wirksamen, als einer neurotischen Bildung. Man wäre geneigt zu sagen, die Architektur sei jenes Erträumte, Irreale, jenes Wunschkompromiß, an dem die Plastik neurotisch wurde. Damit hängt wohl zusammen, daß das Neurotische an der Architektur erst als Folgerung gefunden werden kann.

An der weiblichen gotischen Plastik ist die Wirkung des Verdrängungsschubes deutlich. Den Typus der reifen Frau, die sich im Vollbesitz geschlechtlicher Fähigkeiten befindet, treffen wir in der Gotik kaum je an. Gotische Madonnen erscheinen infantil oder sie werden mit Attributen belegt, die sie unbegehrenswert machen: Alter und Häßlichkeit. Die infantilen Typen halten das Kind wie fremd in ihren Händen und der leicht-imbezille Ausdruck ihres Antlitzes hat sicher in der Ablehnung der positiven Einstellung zur Mutter seinen Grund.[1] Erst bei Albrecht Dürer, diesem so seltsamen Mischling aus Renaissance und Gotik, und seinen Zeitgenossen kommt es zum Auftauchen des reifen Frauentypus, der im Barock das Ideal der Darstellung geworden ist und mit seiner später überreifen Formenfülle beinahe abstoßend die bildende Kunst überflutet.

Auch daß der Glaube an die Jungfräulichkeit Mariä, „der Mutter der Heiligen, der Zuflucht der Sünder" soviel Vertiefung in jener Zeit erfuhr, hat wohl seinen Grund darin, daß mit der Intaktheit des Hymens die Inzestschranke verstärkt und die gewünschte Rückkehr in den Mutterleib verhindert wurde. Ebenso hat die Verschärfung des Gebotes der Askese, ursprünglich wohl der Enthaltsamkeit nur vom Koitus, ihre Begründung in einer Ablehnung der Mutterbejahung, da ja nach Ferenczi die Immissio eine Rückkehr in den Mutterleib bedeutet.[2] Daß mit einer so intensiven Verdrängung der positiven Einstellung zur Mutter die Vorstellung von der Hölle, dem „Mutterleib mit negativem Vorzeichen"[3] so überaus

1) Diese Ablehnung, die als eine außerordentlich energische angesehen werden muß, ist sicher in oberflächliche Schichten zu lokalisieren. Daß die Architektur ein Erzeugnis der Verschmelzung oberflächlicher und tiefer Schichten ist, ergibt sich aus der größeren Schwierigkeit der Analyse und der Vereinigung entgegengesetzter Tendenzen (Gesamtbau — Einzelformen), wobei doch seiner Bestimmung (Gottesdienst) und Größe nach der Gesamtbau als das wichtigere erscheint.

Es sei darauf hingewiesen, daß die sanftgeschwungene S-Kurve stehender gotischer Frauengestalten, durch die sie fast durchweg zu leicht Schwangeren werden, wohl einem Vorstoß tieferer Schichten entsprechen könnte.

2) Versuch einer Genitaltheorie. S. 25.

3) Otto Rank: Das Trauma der Geburt. S. 127.

lebhaft und angstvoll war, erscheint der Psychoanalyse, die die Wiederkehr des Verdrängten mit überstarker Affektbetonung negativen Vorzeichens aus zahlreichen Neurosen kennt, ohneweiters verständlich. An dieser Stelle soll die Erklärung dafür gegeben werden, warum gleichzeitig mit der Gotik, allerdings auch vor ihr und sie überdauernd, die masochistisch-sadistische Einstellung des Libidoverhaltens jene Epoche charakterisiert. Es war naheliegend, beiden Phänomenen, die so innig miteinander verknüpft erscheinen, die gleiche Genese zu unterlegen. Ist die Gotik ein Sublimierungsprodukt der Ablehnung des Mütterlichen, wenigstens in ihren Einzelformen, so mußte das gleiche Substrat in der masochistisch-sadistischen Einstellung der Libido gefunden werden. Und in der Tat bedeutet die Verlötung der Libido mit dem Todestrieb, wie sie Freud im „Jenseits des Lustprinzips" als das Wesentliche der genannten Triebformen aufdeckt, die stärkste Ablehnung des Rückkehrbestrebens in die Stätte der Herkunft, sowohl als Sadismus, dem Zerstörer des geliebten Objekts, wie auch als Masochismus, dem Zerstörer der eigenen Individualität.

Wir sehen so an einer ganzen Reihe von Erscheinungen des gotischen Zeitalters die intensivste Verdrängung der Ursituation und des Wiederkehrbegehrens am Werk. Allerdings zeigt uns die Analyse der Kathedrale bereits die starke Fixierung, die in der tiefsten Schichte des Unbewußten die Ursituation in Erinnerung behält und wiedererlangen will. Mit der Zunahme der Verdrängung wächst nun die Macht dieser Fixierung, die fortschreitende Entwicklung der Gotik zu ihrer letzten Periode, der Spätgotik, zeigt deutlich, daß das Verdrängte unter größter Spannung sich ansammelt und aus jeder verfügbaren Ritze an die Oberfläche drängt; spätgotische — man möchte fast sagen: übergotische — Kunstwerke lassen die Mühsal des Versuchs erkennen, das aus der Tiefe quellende „Neue" in den gotischen Rahmen zu pressen, der aber bereits dem Druck nachzugeben und weich zu werden beginnt. Wir merken dies an der breiten Dehnung des Spitzbogens zum Tudorbogen, an der Verwirrung, die durch die Formenfülle an Stelle hochgotischer Formenklarheit tritt, an der Überladenheit, die bereits ein wesentliches Moment des folgenden Stils darstellt. Dann kommt es zu plötzlicher, beinahe explosiver Wiederkehr des Verdrängten und aus der stürzenden Gotik ersteht, fast ohne Übergang, ein gänzlich Anderes: das Barock.[1] Es ist bereits erwähnt worden, daß im

1) Es wird auffallen, daß hier zwischen Gotik und Barock die Renaissance vermißt wird. Sie erfuhr deshalb keine Berücksichtigung, weil sie im Ausbreitungsgebiet der Gotik niemals mit dem Volke in innigere Berührung kam und als fremde Einführung sich nicht lebensfähig erwies.

Barock die reifen und überreifen Formen als Norm des Frauentypus erscheinen. Barocke Architektur und barocker Innenstil sind voll weicher, runder Verzierungen, die oft allzudeutlich an Brüste erinnern. An Stelle gotischer Strenge tritt breiteste Bequemlichkeit, die männliche Tendenz des Gotischen ist durch das wiedergekehrte Reif-Mütterlich-Weibliche abgelöst. Wie lebenswarm und kräftig das Barock dabei war, geht daraus hervor, daß Hunderte von gotischen Kirchen barocke Verkleidungen und Altäre erhielten, wobei vielfach ganz achtlos gotische Schönheit vernichtet oder unzugänglich gemacht wurde. Auch dieses Unverständnis gegenüber gotischen Werken hat seinen Grund in der vollständigen Neueinstellung des barocken Zeitalters. Die Voraussetzung für die Möglichkeit des Nacherlebens eines Kunstwerkes ist, wie Otto Rank und Hanns Sachs festgestellt haben, daß beim Aufnehmenden ebenfalls die Tendenzen vorhanden sind, zu deren Bewältigung das Kunstwerk geschaffen wurde.[1] Wir können daraus verstehen, warum das Barock in seiner diametral gegensätzlichen Einstellung zahlreiche gotische Kunstwerke achtlos vernichtete.[2] Übrigens hat mit der Beendigung der Gotik die Bedeutung der Architektur überhaupt wesentlich abgenommen und in unserer Zeit ist eigentlich ein allgemeines Raumempfinden, wie es für die Menschen des gotischen Zeitalters angenommen werden muß, nicht auffindbar. Daß unsere Zeit eigentlich ohne architektonischen Stil ihr Auskommen findet, erklärt sich aus einer merkwürdigen Verlegung der psychischen Valenz, die früher der Architektur zukam, auf eine andere Kunstgattung: auf die Musik. Aus dieser Verlegung erklärt es sich, daß wir wohl riesenhafte Musikinstitute und Orchestralkörper haben, aber keine Bauschulen und Bauhütten besitzen und unsere Beziehungen zur Architektur so gut wie keine sind. Die psychologischen Forschungsergebnisse über Musik sind gering, auch die mit brennenderen Problemen beschäftigte Psychoanalyse hat bis jetzt keine Zeit gefunden, dieses so seltsame Gebiet künstlerischer Sublimierung einer eingehenderen Analyse zu unterziehen. Die nur geringe Verkleidung durch das Bewußtsein, deren die Musik („die Sprache der Seele", wie ein banaler Satz sie nennt) als nicht Realität nachahmende Kunst bedarf, dürfte auch die Analyse außerordentlich schwer gestalten. Es steht aber

1) O. Rank und H. Sachs: Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften, S. 84.

2) Daraus, daß gotische Kunstwerke jetzt wieder gesucht und verstanden werden und das Barock, wenigstens in seinen Extremen, als überladen und abgeschmackt erscheint, mag vielleicht auf den Beginn einer neuen Periode der Verdrängung geschlossen werden. Auch die Zunahme der Neurosen spräche dafür.

vielleicht zu erwarten, daß diesbezügliche Forschungen die Verschiebung gotischer Tendenzen auf das Gebiet der Musik eruieren und begründen werden, warum gotische Formen als „steingewordene Töne“ oder als „erstarrte Musik“ empfunden werden.

Wir hoffen, daß es diesen Ausführungen durch die Basierung auf psychoanalytische Erkenntnisse gelungen ist, einiges aus dem wunderlichen Traumreich der Gotik dem psychologischen Verständnis, dem so vieles an dieser einzig dastehenden Bildung des Mittelalters verschlossen war, zu eröffnen. Gerade die rätselhaftesten Phänomene der Gotik, ihre Universalität und ihr Sturz ins Barock konnten auf einfache und genugsam bekannte psychische Prozesse zurückgeführt werden. Die letzte Lösung allerdings, die der Frage nach dem Grunde des Kommens und Gehens der Verdrängungswelle, muß, wenn sie überhaupt möglich ist, einer tiefer schürfenden und ausgedehnteren, die Phylogenese kulturell-psychologischer Probleme in weitergehendem Maße berücksichtigenden Arbeit vorbehalten bleiben.

Psychoanalyse und Baukunst

Von Regierungsbaumeister Hans Kuhnen (Aachen)

I

Einleitung

Die Psychoanalyse hat, indem sie auf das Wesen der Kunst ein ganz neues Licht fallen ließ, der Ästhetik wertvolle Wege der Erkenntnis erschlossen.

Von Außenstehenden hat die Psychoanalyse immer wieder den Vorwurf hören müssen, daß ihre Ergebnisse sich auf Material stützen, welches aus der Erforschung des Seelenlebens neurotisch Erkrankter gewonnen worden sei, und daß daher ihre Anwendung auf Gebieten des normalen Geisteslebens eine unberechtigte Verallgemeinerung darstelle. Wenn nun auch dieser Vorwurf auf einer völligen Außerachtlassung psychischer Tatbestände, dem Ableugnen jeglicher unbewußten Vorgänge und Zusammenhänge beruht, so dürfte dennoch jeder Beitrag zur angewandten Psychoanalyse willkommen sein, dessen Material sich nicht unmittelbar auf den Aussagen in einer Krankenanalyse aufbaut, sondern beim Vergleiche des sich stets wiederholenden Stoffes und der baukünstlerischen Motive sich in notwendiger Deutung ergibt.

Der vorliegende Versuch will die Psychoanalyse auf einem praktischen Gebiete der Kunst zur Anwendung bringen, das auf den ersten Anschein hin keine allzu große psychoanalytische Ausbeute verspricht, der praktischen Baukunst im weitesten Sinne (der Garten-, Ingenieur-, Stadtbaukunst, Architektur) die, wie ja schon ihre Klassifizierung in der ästhetischen Wertlehre als „unfreie" Kunst besagt, Bedingungen unterworfen ist, welche die Betätigung der frei spielenden schaffenden Phantasie in bestimmt und fest umrissene Grenzen nüchterner Lebensforderungen bindet. Psychoanalytisch läßt sich diese Gebundenheit durch den Gegensatz der

beiden Grundprinzipien ausdrücken: des Lust-Unlustprinzips und des Realitätsprinzips, letzteres in den praktischen Begriffen der Lebensnotwendigkeit, des Bedürfnisses, der Nützlichkeit, Zweckmäßigkeit, Wirtschaftlichkeit usw. sich äußernd, die allgemein unter dem Sammelnamen der „wohlerwogenen" und „berechtigten" Interessen den Lustbetätigungen des künstlerischen Schaffens entgegentreten.

Wohl gibt es in der Literatur der Baukunst verschiedene Beispiele, in denen sich die baukünstlerische Phantasie freischaffend wie in den anderen Künsten betätigt und in Utopien unter Abwerfen der Fesseln der Realität Lustgebilde geschaffen hat, die das bequemste und schönste Material für eine Untersuchung über die unbewußten Quellen abgeben würden. Da sie aber einer strengen Fachkritik lediglich als die dichterische Betätigung ungebundener Kräfte gelten, sollen sie für die vorliegende Untersuchung nicht in Betracht kommen.

II

Allgemeine Vorbemerkungen

Schon die Wahl der Baukunst als Betätigungsfeld ist oft für den Charakter des Unbewußten des Wählenden kennzeichnend. Aus persönlicher Erfahrung weiß der Verfasser, wie gefühlsbetont schon die Vorstellung des Begriffs „Baumeister" war. Sie trug scharfumrissen die Züge der Ideal-Vater-Imago an sich. Zur Ödipus-Situation (einschließlich Mutterleibsphantasie) gehört es, daß der Verfasser zunächst ein „Brückenbaumeister" werden wollte, dann aber ein „Tiefbauer" wurde, als praktisches Betätigungsfeld „Städtebau" hat und nebenher eine große Anteilnahme an der Psychoanalyse als einer „Tiefenpsychologie" nimmt. Als Lieblingsvorstellung einer Brücke erschien ihm stets eine Brücke, die in eine abendlich beleuchtete Stadt hinein führte; zur Vorstellung des Begriffes „Tiefbau" gehörte das Bild unterirdisch rauschender Wasserläufe; zur Vorstellung des „Städtebaues" zumeist eine im Tal liegende, von einem silbrigen Hauche überschleierte Stadt.

Außer der Eigentümlichkeit der Berufswahl lassen sich noch mancherlei andere Symptomerscheinungen angeben, die unmittelbar auf die Verfassung des Unbewußten schließen lassen. Hieher gehört die Bevorzugung bestimmter Stilarten, die Neigung zu bestimmten Stadtbildern, wie z. B. romantischen Straßen, Plätzen, alten Toren und Türmen und anderen Bauwerken mehr; auch die Bevorzugung eines Stoffes für seine literarische

Behandlung, die Auswahl und Wiedergabe von Bauanlagen im Bilde, ihre stimmungsmäßige Aufmachung, geben wertvolle Aufschlüsse. Man macht insbesondere die eine Erfahrung, daß die beliebtesten Bilder und Motive wenigstens die volkstümlichsten, wie sie zahlreich in den Publikationen über die Baukunst dargestellt sind, der Vergangenheit angehören. Die Gegenwart mit ihrem Regressionsbestreben hat sie nachträglich zu dem gemacht, was sie zur Zeit ihrer Entstehung und Geltung nicht gewesen sind. Ihre Schönheit ist eine gewordene oder besser gesagt, eine übertragene, indem die Lustbesetzung der infantilen (historischen) Epoche des Individuums an Erscheinungen der historischen Vergangenheit wiederholt wird. Man vergleiche hiezu die Redewendung von der „guten, alten, schönen Zeit". Der Wiederholungsvorgang wird dadurch ermöglicht, daß die historischen Objekte infolge ihres meist hohen Alters ihre Bedeutung für die praktischen Lebensanforderungen der Gegenwart zum größten Teil verloren haben. Sie dienen gleichsam als Ruhepunkt auf der Realitätsflucht. Ja, wir werden noch weiter unten sehen, daß das Wesen so mancher künstlerischer Motive in der unbewußten Tendenz zur Rückkehr in den urnarzißtischen Zustand des pränatalen Lebens liegt.

Aus der gegenseitigen Übereinstimmung der von den verschiedensten Künstlern bevorzugten Motive hat die Ästhetik in der Baukunst eine Reihe von Gesetzen abgeleitet, die in ihrer sekundär rationalistischen Begründung nichts Letztes geben können. Daher rührt es, daß in der Auffassung von dem Wesen der Baukunst so große Differenzen bestehen und daß in Sachen ästhetischer Fragen die Meinungen nur allzu häufig aufeinanderprallen.

III

Die Gartenkunst

Gehen wir an die Frage heran, ob die Ergebnisse, welche die Psychoanalyse allgemein über das Wesen des künstlerischen Schaffensprozesses aufgestellt hat, auch in dem Sondergebiet der Baukunst uneingeschränkte Geltung für sich beanspruchen können. Die Kriterien hiefür sollen aus einem praktischen Beispiele der Gartenbaukunst gewonnen werden. Gerade die „schöne" Gartenkunst, die sich am freiesten innerhalb der ihr von realen Nützlichkeitsfunktionen gezogenen Grenzen bewegen kann, wird uns für die Einführung das am leichtesten zugängliche und einfachste Material abgeben können. Daher ist sie an die Spitze der vorliegenden Untersuchung gestellt worden.

Das Beispiel wurde aus einem größeren Entwurfe, der für die Erweiterung des Stadtgartens in A. aufgestellt worden ist, hergenommen. Er stellt die Planung eines Ruhe- und Kinderspielplatzes innerhalb des neuen Teiles des Stadtgartens dar. Vor dem Spielplatz ist eine Blumenwiese angeordnet, die an ihrem anderen Ende durch eine halbkreisförmige Pergola abgeschlossen ist. Blumenwiese und Kinderspielplatz liegen zwischen Böschungen, die mit Baumreihen dicht bestanden sind, eingebettet. Das Gelände fällt von der genannten Pergola nach dem Kinderspielplatz hin ab. Der an dem Kinderspielplatz unmittelbar anschließende halbkreisförmige Platz liegt noch um einiges tiefer als der übrige Teil und enthält ein Wasserbassin. Er wurde als „Mütterplatz" gedacht und sollte jungen Müttern Gelegenheit geben, ihre Säuglinge ungestört stillen zu können. Nun zu der Entstehung dieses Entwurfes und seinen unbewußten Quellen!

Der Verfasser des Entwurfes besichtigte an einem sonnigen Tage des Spätsommers das Stadtgartenerweiterungsgelände. Am Rande dieses Geländes — auf der Abbildung am linken Rande zum Teil noch sichtbar — zog sich das bereits angeschüttete Planum einer projektierten Straße hin, die mit einer bis zu drei Meter hohen Böschung nach einer Wiese hin abfiel. Im Anschluß an diese Ortsbesichtigung hatte er den folgenden Traum: Er sah sich gleichsam wie ein Falter schwebend in einer Vertiefung der Erde. Ringsum umgaben ihn abgeböschte Erdwände, die dicht mit duftenden Gräsern und Blumen bewachsen waren, welche ihn fast berührten. Während des Traumes hatte er ein großes Wonnegefühl. — Der Traum wurde später „vergessen".

Die Aufstellung des Entwurfes geschah etliche Zeit später, und zwar an einem sonnigen Sonntagsmorgen. Der Autor war allein auf dem Dienstzimmer und fühlte sich durch die sonnige Einsamkeit so recht „wohlig" und „behaglich". Aus der Grundstimmung dieses Gefühls heraus fing er an zu skizzieren und seine Phantasie formte unwillkürlich einen tiefgelegenen Platz, der sonnig, behaglich, abgeschlossen und beschützt zum stillen Verweilen und zur Beschaulichkeit einladen sollte. Erreicht sollte dies werden durch einen mit Blumen übersäten Rasen, der mit hohen Bäumen dicht abgeschlossen werden sollte. An diesen sonnigen Platzraum schloß sich wie in einem Zuge ein zweiter Platz an, der noch eine größere Geschlossenheit erhielt, der oben beschriebene Kinderspielplatz, und hieran als Höhepunkt stiller Abgeschiedenheit der halbkreisförmige, tiefgelegene Platz mit dem Wasserbecken. Die plastische Phantasievorstellung oder die Intuition entsprach sowohl der gegebenen Gefühlssituation mit ihrer

sonnig-ruhigen Einsamkeit, als auch den örtlichen Geländeverhältnissen, welche unter Wiederbelebung der Spuren des obigen Traumes die „Idee“ des Entwurfes anregten; das Ganze sollte die Einsamkeit einer wohligen Ruhe und eines sonnig-wonnigen Genießens zum erlebnismäßigen Ausdruck bringen. Nachdem der Entwurf fertig geworden war, fiel dem Autor von ungefähr — wann, weiß er nicht mehr zu sagen — der „vergessene“ Traum wieder ein.

Der Wesenszusammenhang zwischen dem Traum und der Phantasieschöpfung des Kunstwerkes liegt klar zutage und er ist auch dem Entwerfenden nach der kleinen Analyse deutlich zum Bewußtsein gekommen. Der Sinn dieses Entwurfes als eines Phantasiegebildes ist unzweideutig. Die Haupttriebkomponente entstammt dem Ödipus-Komplex des Verfassers. Gehen wir noch einen Schritt weiter! Die tiefgelegene Lage der „Blumenwiese“, der heckenumfriedete „Kinderspielplatz“ und der wieder besonders für sich abgeschlossene noch tiefer gelegene „Mütterplatz“ — zuletzt noch das kreisrunde Wasserbecken — alle diese Entwurfstücke, Glieder einer Kette, enthalten eine fortschreitende Steigerung ein und desselben Motivzusammenhanges und verraten in der stetig zunehmenden Verdeutlichung der unbewußten Strebungen den Drang des *Ubw* in Richtung auf das Bewußtsein hin, gleich den Eigenschaften der verschiedenen aufeinanderfolgenden Traumstücke während ein und derselben Nacht, die sich bemühen, die Wünsche immer unverhüllter in das Traumbewußtsein zu überführen. Ein zweiter Wunsch, welcher in dem Entwurfe durch die gesteigerte Wirkung der räumlichen Abgeschlossenheit und des Tieferhinabsteigens in die Erde seine Erfüllung findet, gehört zur Kategorie des Todestriebes, der sich in der unbewußten Tendenz zur Rückkehr in den Mutterschoß äußert. Auf einige Einzelheiten sei in diesem Zusammenhang noch aufmerksam gemacht: Schon die während des phantasierenden Entwurfes auftauchende rationalistische Ausdeutung der „Idee“ durch die Namengebung „Kinder“spielplatz, „Mütter“platz ist ein Wegweiser für ihre unbewußte Herkunft. In biologischer Richtigkeit ist die Form des Platzes, der in letzter Steigerung das Eingehen in den Mutterschoß verkörpert, fast oval dargestellt worden. Hiezu kommt noch das Wasserbecken (Wasser—Fruchtwasser), das den unmittelbaren Eingang versinnbildet. Man beachte weiter, daß die Wirkung des abgeschlossenen Raumes nicht nur durch die Vertiefung des Platzes, sondern auch noch durch eine doppelte Baumreihe, die einander überragt und aus hohen Pappeln besteht, erreicht wird.

Außer den genannten Triebkomponenten sind auch noch andere Richtungen an dem Entwurfe beteiligt, die Schaulust einschließlich des infantilen Sexualforschungstriebes und die Analerotik. Was bei dem Plan zunächst in die Augen fallen muß, ist die symmetrische Anordnung der einzelnen Teile. Der ganze Entwurf konzentriert sich um „einen einzigen Punkt", der hier das Wasserbecken ist und der tatsächlich auch der „tiefste" Punkt und zugleich der „wichtigste" ist. Da das Wasser in der Volksvorstellung mit der Frage nach der Herkunft der Kinder eng verknüpft ist, so wird auch dem kindlichen Wissensdrange — Autor des Planes ist ein großer Frager gewesen — symbolisch die richtige Antwort zu seiner Befriedigung erteilt. Betrachtet man den Entwurf genau, so sieht man, daß die Baumreihen rechts und links von der Blumenwiese gleichsam die Schenkel einer liegenden Gestalt bilden, die an dem konzentrisch betonten Punkte, der Eingangspforte in die Mutter Erde, zusammentreffen. Noch auf eines will ich zur Kennzeichnung der Schaulust hinweisen. Der Planverfasser sah vor, daß man von den erhöhten Sitzplätzen an der halbkreisförmigen Pergola aus einen Durchblick über den sanft abfallenden Wiesenplatz durch den Kinderspielplatz auf das Wasserbecken haben sollte. Der symmetrische Zug ist kein beliebig willkürlicher; er gehört mit zu den bestimmten Charakteristiken des Autors und deutet aus der zwangsläufigen Neigung zu ihm auf analerotische Herkunft. Auf analerotischer Grundlage erwächst auch die Steigerung des Motives durch die „Anhäufung" seiner „Ausdrucksmittel". Hier liegt gewißlich eine der Wurzeln für den ästhetischen Begriff des Monumentalen, auf den später einmal noch zurückzukommen ist. (Narzißtisch-analerotische Organisationsstufe.)

Als Ergebnis aus diesem Beispiel, das beim Vergleiche mit ähnlichen Schöpfungen als typisch angesprochen werden darf — die Tagesliteratur enthält zahlreiches Material dafür — gewinnen wir die Bestätigung für den Satz, daß auch die Baukunst — hier zunächst die architektonische Gartenbaukunst — der psychoanalytischen Formulierung entspricht. Das Wesen des Kunstprozesses ist auch hier die Bewältigung der Wirklichkeit durch ihre Veränderung mittels der Phantasieschöpfung im Sinne einer Wunscherfüllung. Wohl besteht zunächst bei den Werken der Baukunst, wie es unser analysiertes Beispiel ebenfalls zeigt, die Kunstschöpfung im Grundrißbild. Dieses hat aber für den Baukünstler dieselbe erlebnismäßige Bedeutung und lustbefriedigende Wirkung wie die Schöpfungen der anderen Künste. Es verrät in seinem Werdegange, seinen Vorentwürfen, seiner Anordnung, der Art seiner Darstellung und seines Stiles ebensosehr

die unbewußt psychische Konstellation seines Urhebers wie auch andere Bildwerke. Wohl aber bleibt das Grundrißbild als Kunstwerk autistisch. Erst durch seine Übertragung in die Formen der Dingwelt wird es zu einem sozialen Kunstwerk. Mit dieser Umwandlung tritt eine gewisse Verschiebung ein, indem eine Reihe von Zügen, die im Grundrißbild deutlich wahrzunehmen waren, verwischt werden können, wie das Gefühl der Symmetrie, die ausgesprochene Betonung eines „Punktes" in wörtlicher Bedeutung u. a. m. Dafür aber wird insbesondere eines ganz neu gewonnen, was bisher im Grundriß immanent verborgen war: der Raum, der seiner Wirkung nach lediglich in der Vorstellung des schaffenden Künstlers existierte und nunmehr durch die plastische Übertragung zum Leben erweckt wird. Hierdurch wird zugleich das Motiv, um dessentwillen der Künstler den Raum zu schaffen sich getrieben fühlte, mit in den Vordergrund gerückt: das Motiv der Mutterleibsphantasie.

Den Zusammenhang des Traumes mit dem Kunstschaffen haben wir schon erwähnt. Wie beim Traume, so ist auch hier zu unterscheiden zwischen der manifesten und latenten „Idee" des Kunstwerkes. Was gewöhnlich in der Baukunst als die „Idee" bezeichnet wird, ist in Angemessenheit des Gebundenseins dieser Kunst an die Forderungen realer Lebensinteressen der manifeste Inhalt, dessen künstlerischer Gehalt eine rationalisierte Ausdeutung erfährt. Die „Idee" wird hier gern als die „Aufgabe", als das „Ziel" bezeichnet, das sich der Künstler gestellt hat, richtiger hieße es, das dem Künstler gestellt worden sei. Die latente „Idee" des Kunstwerkes ist ihrem Sinne nach die Erfüllung unbewußter Wünsche. Mit dem Traume hat die Kunstschöpfung auch die starke Verdichtung gemeinsam, indem eine Reihe der mannigfachsten unbewußten Strebungen ihren Niederschlag in einfachsten Elementen des Kunstwerkes findet.

Das vorliegende Beispiel gibt fernerhin Ansätze für die Entwicklung verschiedener ästhetischer Gesetze und Regeln, wie z. B. des alten und untrüglichen Kunstmittels der sich steigernden Wiederholung. Seine Wirkung beruht zweifelsohne zunächst auf der Wiederholung der „latenten Idee". Mit dem Kunstmittel der Wiederholung ist das ästhetische Gesetz der Einheit im Kunstwerke verbunden, indem die einzelnen Teile in ihm nicht nur ein und demselben unbewußten, augenblicklich aktuellen Zusammenhange entwachsen sind, sondern auch die Einzelsymbole zu einer für sich allein bestehenden Symboleinheit zusammengefaßt werden. (Homogenität der Symbole.) Dann aber schließen sich hieran noch Fragen an, die sich auf die ästhetische Wirkung der reinen Form und des Materials

beziehen und zum Teil anscheinend zu ähnlichen Erscheinungen hinführen, wie sie z. B. als Vorlust beim Witze auftreten. Das Beispiel vermag uns außerdem in schöner Weise die Herkunft des Begriffes der Raumkunst zu zeigen. „Räume" zu schaffen wird letzten Endes als der Zweck der Baukunst hingestellt, und man sieht hierin nicht allein ein Mittel zur Befriedigung barer Lebensnotwendigkeiten, sondern faßt den Raum auch in hervorragendem Maße als ein künstlerisches Ausdrucksmittel auf, wie es schon durch die Wortbildungen „Raumgefühl, Raumempfindung, Raumwirkung, Raumstimmung, Raumidee, Raumeindruck, Raummotiv" usw. umschrieben wird. Das Wesen des Raumes im künstlerischen Sinne beruht, wie wir allgemein aus dem Musterbeispiel folgern dürfen, auf dem unbewußten Streben nach der Rückkehr in den Mutterschoß und ist im Sinne einer Wunscherfüllung das Zurückversetztsein in den intrauterinen, urnarzißtischen Zustand.[1] In den gleichen Zusammenhang gehört auch das künstlerische Motiv des Wassers, dessen Verwendung in der Baukunst eines der beliebtesten Mittel zur Erzielung von Schönheitswerten ist. Hierauf wird später noch besonders zurückzukommen sein.

Wie die psychoanalytische Forschung ergeben hat, kann ein und derselbe Begriff, beziehungsweise seine Vorstellung durch ein Gegensatzpaar vertreten sein. Dasselbe gilt auch für das Motiv des Raumes. Der eine Teil des Gegensatzpaares ist der geschlossene Raum, wie wir ihn hier behandelt haben; der andere Teil ist das „All" (= Allmutter), wie denn die Nacht als die Mutter dargestellt wird, die die müden Kinder (Menschen) unter ihrem Mantel beherbergt. Das „All" als Raumbegriff ist nicht zu verwechseln mit dem strahlenden Himmel als einem befruchtenden, also männlichen Prinzip. Das Aufgehen im „All" (gleichbedeutend mit seinem Gegensatze, dem Nichts) ist ebenfalls als eine Rückkehr in den Urzustand des intrauterinen Lebens aufzufassen.

Die Herkunft des Raummotivs läßt es uns nunmehr als selbstverständlich hinnehmen, daß in den künstlerischen Bestrebungen auf dem Gebiete der Friedhofskunst der Raum eine besonders ausgeprägte Verwendung findet, indem die Gräberfelder, deren Belegung ein bestimmtes Maß nicht überschreiten soll, von hohen raumbildenden Wänden abgeschlossen werden. Eine Eigenart soll hier noch erwähnt werden.

---

1) Die Raumwirkung ist um so größer, je kleiner die umschlossene Fläche, beziehungsweise je höher die den Raum bildenden Wände sind. Hiebei zählt der Himmel ebenfalls als eine den Raum abschließende Fläche mit.

Während des Weltkrieges 1914—1918, der den Vorstellungskreis der Menschen mehr wie je auf das Elementare im menschlichen Geschehen einstellte, ist eine Reihe von Kriegerfriedhöfen und Gedächtnisstätten entstanden, deren Gestaltung von Künstlerhand erfolgt ist, unbeachtet der vielen Entwürfe, die leider nur ihr Leben auf dem Papier fristen mußten. Auch hier sind nur wenige Gräber — gleichsam in vorbewußter Anlehnung an den Begriff einer Familie oder Heimstätte — zu einem kleinen Friedhof vereinigt worden. Als Abschluß gegen die Außenwelt ist um die Friedhofsstätte Wall und Wassergraben gezogen. Der Wassergraben ist dabei nicht allein vom reinen Nützlichkeitsstandpunkt aufzufassen. Der Friedhof selbst ist meist noch dazu mit einer Mauer, einem Gehege umfriedet und wird von einem mächtigen Baume oder einer Baumgruppe überschattet. Das Eigenartigste aber sind die Grundrißbilder, die, wenn auch die bereits beschriebenen übrigen Beiwerke aus mythischen Vorstellungen bewußt hergenommen sein sollten, durch unbewußte Vorstellungen beeinflußt sind, indem sie mit dem Eingang in den Mutterleib eine anatomisch weitgehende Ähnlichkeit aufweisen.

Ein neues ästhetisches Motiv ist in den zuletzt genannten Beispielen mit aufgetreten, das wir, da es uns bisher lediglich die Bausteine für die Realisierung der Gartenentwürfe lieferte, unbeachtet gelassen haben; ich meine den Baum selbst, entweder als Einzelbaum oder als Baumgruppe und ihre Anhäufung zu einem größeren Grünbestande. Die Symbolbedeutung des Baumes ist bisexuell: männlich, als der zum Himmel ragende Stamm, dem Vorstellungskreis der narzißtisch besetzten (unsterblichen) Zeugungskraft angehörend; weiblich (mütterlich) als der augenfälligste Inbegriff der lebendigen Materie (vgl. das lat. *mater*). Die Eigenschaft des Baumes, durch seine ausgebreiteten Äste dem Bedürftigen Schutz und Schatten zu gewähren, hebt seine mütterliche Bedeutung hervor. Eben diesen Zusammenhängen verdanken die Waldfriedhöfe ihre so große Volkstümlichkeit und Beliebtheit. Ihre Stimmung entwächst aus den unbewußten Zusammenhängen des Einzelnen zur Mutter, dem Mutterurgebundensein. Ein Friedhof ohne sprossendes Grün, insbesondere ohne Baumschmuck ist künstlerisch kaum denkbar. Wohl ist festzustellen, daß durch die Anhäufung allzustark individualistisch ausgeführter Grabsteinmassen, woran andere Triebkomponenten beteiligt sind, das künstlerische ursprüngliche Werk ungünstig beeinflußt und der Stimmungsgehalt überlagert werden kann. Auch hier, wie bei der Friedhofskunst, haben, seitdem der Künstler seine Schöpfungstätigkeit auf die Gestaltung der Grabmale ausgedehnt hat,

Wandlungen stattgefunden. Sie laufen auf denselben unbewußten Ideenkomplex hinaus, aus dem heraus die Friedhöfe entworfen werden. Man kann diesen Umschwung etwa in die folgende Formel fassen: Der narzißtisch-individuellen Einstellung ist die heterosexuell-soziale gefolgt, die ihrem Wesen nach in dem infantilen (menschlichen) Heischen nach der ebenmäßig verteilten Liebe der Mutter (Erde) besteht. Hieraus leitet sich, weil denselben unbewußten Zusammenhängen angehörend, die Harmonie her, die zwischen solchen künstlerisch gestalteten Grabmälern und dem künstlerisch entworfenen Friedhof sich ergibt. — Kehren wir zum eigentlichen Thema, dem Baum zurück!

Schon eine einzige Baumgruppe, deren Symbolgehalt durch eine kleine Kapelle noch stärker betont wird, vermag einem nicht zu umfangreichen Friedhofe eine gute künstlerische Wirkung zu geben. Selbst da, wo die Art der Bestattung einem anscheinend völlig anderen unbewußten Symbolzusammenhang angehörend durch Verbrennung erfolgt — man beachte hiebei, daß für das Leben, beziehungsweise die Geburt das Feuer als ein Symbol gilt, so daß auch hierbei die Bestattungsart lediglich als die sozusagen reziproke Geburt aufzufassen ist — so nehmen „Urnenhaine" und „Urnengärten" wiederum die allerletzten Überreste auf, wenn man nicht gerade zu einem Raummotiv, der Urnenhalle, greifen will.[1]

Im modernen Städtebau sind seit Jahren Bestrebungen im Gange, in weitaus größerem Umfange, als es bisher geschah, Grünflächen herzustellen. Man versteht darunter nicht nur ausgedehnte Waldanlagen, Park- und öffentliche Gartenanlagen, sondern auch Privatgärten, Pachtgärten, Spiel- und Sportplätze usw. Das Bedürfnis nach Freifläche (= frei von Bebauung) erhielt seine Begründung in recht rationalistischer Art zunächst in der sehr übertriebenen Bedeutung, welche die Grünfläche für die Verbesserung und Erneuerung der Stadtluft haben sollte. Neuerdings, nachdem die Bedeutung des „sanitären Grüns" stark herabgeschraubt worden ist, nähert man sich den psychologischen Denkweisen und sieht seinen Wert in der körperlichen „Inbesitznahme" der Grünanlagen und legt das Schwergewicht auf die Schaffung von Spiel- und Sportanlagen, Pachtgärten. Erst in jüngster Zeit taucht der Gedanke auf, den Paul Wolff, Hannover, in dem Satze formuliert: „Mehr und mehr stellen sich die Hygieniker heute auf den Standpunkt, daß der Hauptwert der groß-

1) In der Beziehung der Geburt zum Feuer und zugleich zum Wasser scheint völkerpsychoanalytisch die Symbolidentität von Feuer und Wasser zu liegen.

städtischen Grünflächen weniger in der Erneuerung der frischen Luft als vielmehr darin liegt, daß der Großstadtmensch sich auf ihnen bewegt. Wir müssen den Großstadtbewohner wieder mit der Mutter Erde, mit der natürlichen, lebensspendenden Kraftquelle in Berührung bringen. Der Antäusgedanke galt nicht nur bei den Hellenen, auch wir Großstadtmenschen des zwanzigsten Jahrhunderts werden in unserem Kampfe um unser Dasein neue Kräfte aus der Berührung mit der Mutter Erde gewinnen." Trotz dieser Einsicht darf man nicht vergessen, daß die Bewertung der Grünflächen in der Öffentlichkeit nur nach der Bedeutung für die Ich-Triebe erfolgt. Der Zweck wird für das Bedürfnis eingesetzt. Vom psychoanalytischen Standpunkt aus fände, wenn man die Untersuchung Stärckes (Psychoanalyse und Psychiatrie) zugrunde legte, die Frage nach der Herkunft des in den letzten Dezennien so stürmisch aufgetretenen Bedürfnisses nach ausgedehnten Freiflächen ihre Erklärung darin, daß die auf die analerotische Entwicklungsstufe infolge der herrschenden Zeitströmung (Kapitalismus — Industrialismus) regredierende Libido eine Stauung erfährt, die infolge ihrer Spannung nach einem Abflusse drängt. Die Grünanlagen stellen nun eines der Mittel dar, welche wie Ventile für die allzu hohen Spannungen wirken, indem sie der Libido Gelegenheit geben, auf die höhere heterosexuelle Entwicklungsstufe zurückzuströmen. Hieraus erklärt sich die Sehnsucht, aus den „angehäuften" Stockwerkswohnungen der „Massen"mietswohnungen, denen der Begriff des mütterlichen Heimes völlig abgeht, nach dem freien, offenen Land; daher auch der moderne Siedlungsgedanke, der besonders in Großindustriegebieten und Großstädten auftauchte. Siedlungen nach diesem Gesichtspunkte bestehen nicht aus Etagenwohnungen, sondern aus flach gebauten Eigenheimen, welche den unbewußten Begriff der Verbindung mit der Mutter (Erde) realisieren. Hierin liegt der große kulturelle Wert der Grünanlagen. Das Volk betrachtet entsprechend der infantilen Situation Anlagen dieser Art stets als sein ausgesprochenes Eigentum und faßt jede Hemmung in dem Genusse desselben als Eingriff in seine natürlichen Rechte auf, über die es mit größter Eifersucht wacht. Grünanlagen sind entsprechend ihrem Wesen nur dann vollwertig, wenn sie „öffentlich", dem „Verkehr für jedermann" freigegeben sind. Hier liegt noch ein Stück des vergangenen Mutterrechtes, ebenso läßt sich der hierin liegende kommunistisch-archaische Zug nicht verkennen.

Zum Schluß will ich noch einige Bemerkungen über den eigentlichen Garten im künstlerischen Sinne anfügen. Der Garten ist ein so bekanntes

Symbol, daß von vornherein über seine Bedeutung für den entwerfenden Künstler keine Zweifel übrig bleiben sollten, wie es ja schon durch die bekannte Auffassung des Gartens als eines „Lustgartens" oder „Liebesgartens" zur Genüge verdeutlicht wird. Seinen erotischen Charakter verraten zudem die Blumen, die der Gärtner im Garten pflanzt (Blume = Pflanze = Kind; Blüte = Geschlechtsorgan). Bildwerke verraten diesen Charakter offensichtlich: junge weibliche Gestalten, mitten in eine blühende Blumen- oder Staudenrabatte hineingestellt, ihre Reize dem Lustwandelnden zeigend.

Der Garten gehört, wie es bei C. Schneider „Deutsche Gartengestaltung und Kunst" heißt, organisch zum Hause. Diesen Satz stellt er als eine ästhetische Regel hin, die psychoanalytisch im Symbolsinne des Gartens ihre einfache Erklärung findet; das Haus stellt ja den menschlichen Körper dar. In seiner Auffassung und Gestaltung als Heim ist das Haus zweifelsohne ein mütterliches Symbol, insbesondere, wenn es altersübersponnen ist oder im Eigenbesitz steht. Zu dem Begriff des Heimes gehört, gefühlsmäßig eng mit ihm verknüpft, der Garten. Auf der mütterlichen Bedeutung des Hauses beruht auch die ästhetische Wirkung des Baumes am Hause, ebenso wie der Baumgruppe an der Kapelle oder einer Kirche oder am Brunnen, selbst auf Plätzen. Mit großer Vorliebe werden alte Stadt- und Landhäuser, Bauerngehöfte usw., die von hohen breitästenden Bäumen umstanden sind, als Musterbeispiele für die Ästhetik des Einzelbaumes oder der Baumgruppe im Stadtbilde in die Lehrbücher der Baukunst aufgenommen.

Nach dem Gesagten ist an der Gestaltung des Gartens als Kunstwerk hauptsächlich der Ödipus-Komplex als beteiligt anzunehmen, der hierin seine unbewußten Wünsche realisieren kann. In der Stimmung, die man dem Garten auf künstlerischem Wege zu verleihen sucht, offenbaren sich immanent Züge, die in unmittelbarer Beziehung zu der Eltern-Imago stehen, welche auf das Gartenbild übertragen zu sein scheint. Der Garten ist, wie ein Gartenkünstler sich einmal ausdrückte, stets der individuelle Garten der Kindheit. Es gibt kaum ein Kind, das, wo überhaupt ein Garten am Hause seiner Kindheit vorhanden gewesen ist, nicht sein besonderes Gärtchen für sich gehabt hätte, wo es selbst Herr und Gärtner spielen konnte, und das nicht hierin eine Ableitung seiner auf die Mutter gerichteten Wünsche gefunden hätte. Es wäre zu verwundern, wenn das intuitive Erleben des Gartenkünstlers sich mit dem anderen Künstler nicht berühren sollte. Nehmen wir ein Gedicht von Eichendorff, das in einem

Gartenkünstler die „Idee" für einen romantisch überhauchten Garten anstoßen könnte, ein Erlebnis, das sich in der Gestaltung des Entwurfes, der Wahl der Bäume und Blumen u. a. m. sicherlich stark bemerkbar machen würde. Der Ödipus-Komplex ist aus dem Gedichte leicht herauszulesen.

I

Kaiserkron und Päonien rot
Die müssen verzaubert sein,
Denn Vater und Mutter sind lange tot,
Was blüh'n sie hier allein?

II

Der Springbrunnen plaudert noch immerfort,
Von der alten, schönen Zeit,
Eine Frau sitzt eingeschlafen dort,
Ihre Locken bedecken ihr Kleid.

III

Sie hat eine Laute in der Hand,
Als ob sie im Schlafe spricht,
Mir ist als hätt' ich sie sonst gekannt -
Still, geh' vorbei und weck' sie nicht!

IV

Und wenn es dunkelt das Tal entlang,
Streift sie die Saiten sacht.
Da gibt's einen wunderbaren Klang,
Durch den Garten die ganze Nacht.

Dem Ödipus-Komplex entsprechend erhalten Gartenentwürfe wohllautende (= libidobesetzte) Namen, wie z. B. der „stille Garten", der „Garten in der Sonne", der „Märchengarten" usw.

Außer dem Ödipus-Komplex finden offenkundig noch die verdrängten exhibitionistisch-narzißtischen Wünsche der Kindheit ihre Befriedigung in der Gartenkunst sowohl beim Künstler, der die so beliebten Kindergruppen, Putten, in seinem Entwurf einflicht und seine paradiesischen Wünsche in sie hinein projiziert, als auch der Lustwandelnde auf dem Wege der Introjektion.

Da, wo aus äußeren Gegebenheiten der Garten nicht unmittelbar mit dem Hause verbunden werden kann, wird auf seine heimische Gestaltung besonderer Wert gelegt. Seine innige Verknüpfung mit dem mütterlichen Heimgedanken offenbaren auch hier schmückende, poetische Beinamen,

wie z. B. „Der Garten vor dem Tore“, wobei über die Bedeutung des Tores, da die Stadt ein weibliches Symbol ist, kein Zweifel übrigbleiben kann.

Der Eingang zum Garten selbst, das Gartentor, erhält eine besondere Betonung, die seine unbewußte Bedeutung so recht ins Licht setzt, sei es daß es still, verborgen, geheimnisvoll liegt, gewöhnlich unter einer mächtigen Baumgruppe, oder daß es von duftenden Gewächsen, wie dem Hollunderbaum (Frau Holles Baum), umstanden ist. Öfters erhält es auch wahrscheinlich aus latent homosexuellen und narzißtischen Komponenten her, eine gleichsam zur Schau gestellte Prachtaufmachung. Künstliche Treppenanlagen erhöhen den Reiz des Garteneingangs, wie denn allgemein Treppenanlagen als Kunstmittel bei der Gartengestaltung sehr gerne verwendet werden. Die beiden Torpfosten des Garteneinganges erhalten plastischen Schmuck märchensymbolischer Art, Kindergruppen, Vasen oder vasenähnliche Gebilde, bildhauermäßig hergestellte Behälter mit Blumen. Oft werden die Torpfosten durch einen Blumen- oder Laubbogen miteinander verbunden. Außer diesen der weiblichen Symbolik angehörenden Attributen kommen auch solche männlicher Art vor, wie kleine Obelisken usw. Auch das Gartentor ist ein Gegenstand, der gerne in Dichtkunst und Malerei zum Stoffe herangezogen wird.

Im Zusammenhang mit dem Ödipus-Komplex stehen die so beliebten Gartenhäuschen, deren Gestaltung und Lage so intim wie möglich erfolgt. Dort, wo sich Gelegenheit bietet, werden sie mit Treppenaufgängen zu idyllischen, schönen Motiven verbunden, vielfach auch mit einem inneren Gartentor organisch in Verbindung gebracht. Um das Treppenmotiv zu verwenden und dadurch den Reiz der Gartenanlage zu erhöhen, werden Sprünge im Gelände, Terrassen hierzu aufgesucht. Doch nicht genug hiemit. Auffallend oft bringt man mit dem Gartenhäuschen das Motiv des Wassers in Verbindung. Ganz hervorragend schöne Anlagen lassen sich auf diese Weise hervorzaubern, eigenartig berührt es, wenn sogar die Treppenanlagen unbewußt folgerichtig — nicht nur für praktische Zwecke, etwa zum Baden, sondern aus ästhetischem Empfinden heraus — unmittelbar von dem Gartenhäuschen bis in den Teich führen. Hiermit kommen wir wieder zu jenem Vorstellungskreis zurück, den wir in dem ersten eingehend beschriebenen Beispiele ebenfalls mit als unbewußte Wunscherfüllung vorgefunden haben, der unbewußten Tendenz zur Rückkehr in den intrauterinen Zustand. Schon im Wesen des Gartens selbst als eines von der lauten Außenwelt abgeschlossenen, stillen, geborgenen Ortes, den

man des ungestörten Lustbehagens wegen möglichst hoch und undurchdringlich umfriedigt, kommt diese unbewußte Strebung zum Ausdruck. In dem Entrücktsein aus der umgebenden Außenwelt liegt ein großer Teil der Stimmung, die ein Garten auszulösen vermag. Diese unbewußte Tendenz nach dem urnarzißtischen Zustande neben dem Ödipus-Komplex verdankt die Idee der umbauten Hausgärten ihre Herkunft, eine Anordnung, die ganz besonders traulich und heimisch auf uns einwirken kann. Die in der „Gartenkunst", Jahrgang 1918, S. 58, angeführten Entwürfe für diese Art Gärten enthalten unter anderen schönen Mustern auch ein Beispiel, in der ihre Wirkung (weil stärker zur unbewußten Wunscherfüllung beitragend) noch erhöht wird, durch eine künstlich vertiefte Lage des Gartens gegenüber den ihn umgebenden Bauten. Auch in dem einfacheren Haus-Kunstgarten gibt es Motive der Art, die so häufig und immer wieder zur Erreichung gleichartiger Stimmungen auftreten, daß sie nur einem einzigen stark aktuellen Komplex entstammen können: Das sind die von Hecken oder Mauern umfriedigten Sitz- und Ruheplätze, meist sogar in vertiefter Lage, wie das vorerwähnte Beispiel des umbauten Gartens und, wenn eben möglich, mit dem nie versagenden, weil ursymbolischen Motiv des Wassers verbunden, gleichgültig, welch rationalisiertem Zweckgedanken es seine Verwendung, sei es als Becken, Teich, Weiher, Brunnen, verdanken mag. Mit einem schönen Beispiele hiefür soll dieser Teil der Untersuchung abschließen; es ist aus dem Scherlschen Wettbewerb der „Woche" für einfache Hausgärten entnommen:

Ein „Brunnenhof" in vertiefter Lage mit Mauern gegen den übrigen Garten abgeschlossen. Eine Treppe führt zu ihm hinunter. Der Eingang zu ihm kann durch ein Tor verschlossen werden — Erhöhung der Abgeschlossenheit (Raummotiv). An der Hinterwand ist ein Brunnen angeordnet mit einem fallenden Wasserstrahl; zu seinen Füßen liegt ein kleines noch tiefer als der Boden des Brunnenhofes angelegtes Wasserbecken. Rechts und links davon stehen zwei Ruhebänke und zwei Bäume, die mit breitgehaltenen Kronen den Ruheplatz beschatten.

Die psychologische Entwicklung Vincent van Goghs

Von A. J. Westerman Holstijn (Amsterdam)

I

In den folgenden Zeilen werden wir uns nur mit dem befassen, was für die psychologische Entwicklung van Goghs wichtig ist, so daß manches, was aus künstlerischen Gründen bedeutungsvoll sein könnte, unberücksichtigt bleiben muß. Auch Lebensereignisse und Krankheitserscheinungen, denen ich für seine Entwicklung keine besondere Wichtigkeit beimessen kann, werde ich beiseitelassen, so daß man hier keine lückenlose Lebensgeschichte und Würdigung seiner künstlerischen Tätigkeit erwarten darf.

Vincent van Gogh wurde 1853 in Zundert in der Provinz Noord Brabant geboren als ältester Sohn eines Dorfpfarrers. Aus den Beschreibungen, die seine Schwester und Schwägerin von ihm geben,[1] geht hervor, daß er als Kind und als Junge einen deutlich schizothymen Charakter hatte. Die Schwester sagt: „Bruder und Schwestern waren ihm fremd, sich selbst und seiner eigenen Jugend stand er wie etwas Fremdem gegenüber. Er liebte die Natur und versenkte sich in sie. Er wußte alle Plätze, wo seltene Blumen wuchsen . . . von den Vögeln wußte er genau, wo jeder von ihnen nistete und hauste . . . er hatte eine angeborene Neigung zur Absonderung und Selbstbetrachtung. Kam er aus dem Pensionat zu den Ferien heim, dann suchte er nicht die Geschwister, sondern die Einsamkeit auf. War daheim die Familie vertraulich beisammen . . . er suchte immer die Ein-

1) Vincent van Gogh: Brieven aan zijn broeder, uitgegeven en toegelicht door zijn schoonzuster J. van Gogh-Bonger. Amsterdam 1914, und: Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh, von E. H. Du Quesne-van Gogh. München 1920. Vincents Geschichte, wie ich sie hier wiedergebe, ist hauptsächlich aus diesen Büchern geschöpft.

samkeit, entzog sich aller Gesellschaft, ungeachtet der Verstimmung seiner Eltern über dieses wunderliche Benehmen. Er sann und grübelte."

Er hatte ein übellauniges Temperament, erzählt die Schwägerin, war öfters unfreundlich und eigensinnig. Seine Erziehung war nicht geeignet, dem Einhalt zu tun, die Eltern waren zu ihm zärtlicher als zu den anderen Kindern. Äußerlich, wie auch in manchen Charakterzügen, war er seiner Mutter mehr ähnlich als seinem Vater, z. B. in seiner unbeugsamen Willenskraft. Seinen Vater liebte er, wie die anderen, abgöttisch. Auch gegen seinen fünf Jahre jüngeren Bruder Theo, „der des Vaters Name und seine Herzensgüte geerbt hatte", hatte Vincent eine andere Einstellung als gegen die übrigen Geschwister. Die zwei Brüder hingen schon als Kinder stark aneinander; während die älteste Schwester aus ihren Jugenderinnerungen Vincents Neigung, andere zu ärgern, hervorhebt, erinnerte Theo sich, daß Vincent solche herrliche Spiele ausdenken konnte, daß sie ihm aus Dankbarkeit einmal einen kleinen Rosenbaum aus ihrem Garten zum Geschenk gaben. Von einer besonderen Anlage zum Zeichnen war nichts zu bemerken; wohl soll er als achtjähriger Knabe einmal einen Elefanten aus Glaserkitt modelliert haben, der die Anfmerksamkeit der Eltern auf sich zog, aber er hatte ihn sofort wieder zerstört, als man nach seiner Meinung zu viel darauf achtete. Wir wissen zu wenig vom Zustand seiner Libido in dieser Zeit, um beurteilen zu können, wie er zur Herstellung dieses Elefanten kam: den Widerstand gegen zuviel Beachtung finden wir öfters bei narzißtischen Kindern, die ihre innere Selbstüberhebung durch äußere Bescheidenheit kompensiert haben. In der Schule hatte er keine Freunde.

Mit siebzehn Jahren trat er als Lehrling in die Kunsthandlung Goupil & Co. im Haag ein, zu welcher Firma sein Onkel Beziehungen hatte, und anfänglich schien er sich hier mehr und mehr zu einem sozial eingestellten Menschen zu entwickeln. Er war fleißig, arbeitsam und alle, Liebhaber, Käufer und Maler verkehrten gerne mit ihm. Mit einem glänzenden Zeugnis ging er nach vier Jahren nach London in die dortige Filiale der Firma.

Hier verliebte er sich in die Tochter seiner Logiswirtin. Das erste Jahr in London ist das glücklichste seines Lebens. Seine Briefe strahlen vor Munterkeit. Er schreibt, was er für ein herrliches Heim habe und jubelt über „das reiche Leben, deine Gabe, o Gott!" Es scheint als ob die Liebe und die günstigen Umstände ihn immer mehr aus sich selbst herausholen, er bewegt sich bequem unter den Menschen, er trägt einen Zylinderhut

wie ein guter „*businessman*“, sein Leben scheint sich in günstigster Weise entwickeln zu sollen, seine Introversion scheint sich allmählich in eine Extroversion zu verwandeln. Seinen Briefen nach Hause schließt er auch wohl kleine Zeichnungen von seiner Umgebung bei. Als er aber dem Mädchen seine Liebe gesteht, zeigt es sich, daß sie sich schon früher im stillen verlobt hatte. Diese erste große Enttäuschung und diesen Schmerz zu überwinden war er nicht imstande, die infantilen Komplexe müssen in seinem Unbewußten noch zu stark gewesen sein, so daß sein „extrovertierter“ Oberbau beim ersten Stoß zusammenbrach. Von jetzt ab nämlich wurde sein Benehmen mehr und mehr introvertiert. Hier trat ein Wendepunkt in seinem Leben ein. Wäre seine Liebe erwidert worden, vielleicht hätte er dann gerettet werden und sein Geist sich weiter aus sich selbst heraus entwickeln können, was er ja in der letzten Zeit getan hatte. Jetzt wurde seine Extroversion im Keime erstickt. Als er diesen Sommer nach Hause kam, war er mager, still und gedrückt, ein geänderter Mensch. Wohl zeichnete er für kurze Zeit noch hie und da, aber mehr und mehr hörte das auf und es dominierte jetzt ein anderer Charakterzug: die Religiosität. Zurückgekehrt nach London, in eine andere Pension, wird er immer zurückgezogener, verschlossener und religiöser, man nennt ihn einen Sonderling. Seine narzißtischen Ideale lernt man aus einem Zitat von Renan kennen, das er einem seiner Briefe an Theo als Nachschrift zufügt: „ . . . *L'homme n'est pas ici-bas seulement pour être heureux, il n'y est même pas pour être simplement honnête. Il y est pour réaliser de grandes choses pour la société, pour arriver à la noblesse et dépasser la vulgarité où se traine l'existence de presque tous les individus.*“

Er wird nach Paris versetzt, aber auch hier wird er immer verschrobener und unsozialer. Er will der Menschheit nützlich sein, wie, weiß er selbst nicht, aber nicht auf dem Wege des Handels, den er als anständigen Diebstahl betrachtet. Er will nur verkaufen, was er schön findet, und wird unhöflich gegen Käufer, die um andere Sachen fragen. Er sorgt nicht mehr für seine Kleidung, wird störrisch und rauh. Immer mehr kommt er in Konflikt mit seiner Umgebung und seinen Vorgesetzten. Öfters antwortet er den Kunden gar nicht. In merkwürdigem Gegensatz zu seinem Benehmen stehen von jetzt an seine Briefe.

In den Briefen an seine Eltern und an seinen Bruder Theo ergeht er sich in guten Absichten, und man fühlt, wie sie aus ehrlichem, warmem Herzen quellen; aber steht er den Seinen persönlich gegenüber, so ist er ein ganz anderer Mensch, streitet, ist überempfindlich, hängt sich an

Kleinigkeiten, wird rauh und plump. Er will sich wohl äußern, er will wohl etwas für die Menschen sein, aber sobald er ihnen in Fleisch und Blut gegenübersteht, ist er sofort gehemmt und irritiert. Wir sehen hier den typisch introvertierten Menschen mit hohem Ich-Ideal, der aber nicht genug Libido für die Außenwelt verfügbar hat, um seine edlen Wünsche zu verwirklichen. April 1876 wird er aus dem Geschäft entlassen.

Man findet eine Stellung in England für ihn bei einem Lehrer, wo er sich als Hilfsprediger mit den Schülern bemühen und bei den Eltern der Kinder Geld einkassieren muß. Aber auch hier geht es nicht wegen seiner eigentümlichen Prinzipien und Handlungsweisen. Er bekommt eine Stellung in einer Buchhandlung in Holland, die ihn auch nicht befriedigt. Er ist finster, hat das Gefühl, als ob ihm etwas drohe. Seine Schwester schreibt damals an Theo: „Du denkst, daß er etwas mehr bedeutet als ein gewöhnlicher Mensch, aber es würde besser sein, wenn er sich selbst als einen gewöhnlichen Menschen betrachtete.“ Die Schwester scheint also einen gewissen Narzißmus durch seine Demut hindurch zu fühlen. Inzwischen wird er stets frömmelnder und entschließt sich nun, sich zum Pfarrer, dem Beruf seines Vaters, vorzubereiten.

Vincents Verhältnis zur Religiosität wurde zum großen Teil von seinem Vaterkomplex beherrscht. Wir finden bei ihm: *1)* eine abgöttische Liebe zu seinem Vater von Jugend an; *2)* in seiner Gottesanschauung das In-den-Vordergrund-treten des Vaterzuges; dem Vater-Gott galt seine Liebe; *3)* in seinen Äußerungen öfters wiederkehrende Vergleiche zwischen Gott und seinem leiblichen Vater. Ich werde einige Stellen aus seinen Briefen zitieren, die diese Einstellungen einigermaßen beleuchten. *Ad 1)* Die Verehrung seines Vaters in dieser Zeit spricht aus manchen Briefen, bei den geringsten Anlässen fängt er wieder an darüber zu sprechen. So beginnt ein Brief an Theo: „Flügel, Flügel übers Leben, Flügel über Grab und Tod! die brauchen wir, und ich fange an zu sehen, daß wir sie bekommen können. Würde z. B. Papa die nicht haben? Und wie er sie bekommen hat, weißt du, durch das Gebet, und die Frucht davon, Geduld und Glauben, und durch die Bibel.“ Und wenn Vincent seine Verehrung für Rembrandt, Millet u. a. äußert, fügt er sofort hinzu: „Wieviel Übereinstimmung ist zwischen dem Leben und der Arbeit von Papa und dem von solchen Männern, von Papa schätze ich es noch höher.“ *Ad 2)* Die Hervorhebung der Vater-Idee in Gott spricht auch aus manchen Briefen, z. B. tröstet er Theo: Ich bin so betrübt und so allein, schreibst du: „Und dennoch bin ich nicht allein, denn der Vater ist mit mir!“ Überall und in allen Um-

ständen den Gedanken an Christus fest zu halten, das ist eine gute Sache (Christus ist ihm als Gott auch ein Vatersymbol). In einer in England verfertigten Predigt vergleicht er das Leben mit einer Pilgerfahrt von der Mutterbrust zu den Vaterarmen Gottes. Besonders tritt die Vaterkomponente in Gott hervor in den Zitaten: *Ad 3)* Als Theo über eine Liebschaft Uneinigkeit mit seinem Vater hat, schreibt Vincent unter anderem: „Da wird Zwiespalt in dir sein — sie oder mein Vater — ich glaube, daß unser Vater dich mehr liebt als sie — daß *S*eine Liebe größeren Wert hat, es ist feines Gold, die Worte:

Het kind vertrouwt zich aan zijn Vader,
Dat is die Vader waard,
Uw vader toch, wien hebt ge nader,
In Hemel of op Aard."[1]

Man sieht deutlich, wie Vincent in diesem Brief vom Begriff (leiblicher) Vater abgleitet zum Begriff Gott, und wie die Identität beider, in dem von ihm zitierten Gedicht betont wird. Das Benützen von Majuskeln an Stellen, wo das nur bei Gott üblich ist (*S*eine Liebe), zeigt auch, daß es Vincent nicht recht deutlich ist, ob er über Gott oder seinen Vater spricht. Obschon nicht so deutlich wie hier, finden wir denselben Übergang in: „Von Herzen gratuliere ich dir zu Papas Geburtstag. Es ist ein schöner Text, an diesem Tag: Der dich ruft ist getreu, der es auch tun wird. Was das ‚es' sein wird für unsern Vater und für uns, wissen wir nicht, aber wir können es gewiß Ihm überlassen, dessen Name ist Unser Vater, und Ich werde sein, der ich sein werde."[2]

Vincent strebte nun eine Identifizierung mit dem Vater an, und wählte jetzt den Beruf des Vaters, worin er Gott den Menschen verkünden wollte. Er wollte eben in dem Beruf seines Vaters wirken. Er kommt nun in Amsterdam in das Haus seines Onkels, um Lateinisch und Griechisch zu lernen und sich für das Staatsexamen vorzubereiten. Inzwischen wird er asozial

1) Das naive, nicht sehr schöne Gedicht bedeutet wörtlich: Das Kind vertraut sich seinem Vater, das ist dieser Vater wert, dein Vater doch, wen hast du näher, im Himmel oder auf Erden.

2) Wenn Vincent in „Ich glaube, daß unser Vater dich mehr liebt als sie — daß *S*eine Liebe größeren Wert hat usw." ungemerkt vom Begriff Vater zum Begriff Gott abgleitet, könnte man darin einen Keim des schizophrenen „Vorbeidenkens" sehen, er verdichtet zwei Ideen in einem Wort: Vater, und während er über den leiblichen Vater sprechen will, geht er plötzlich zu Gott weiter.

vor Frömmigkeit. Er verfertigt Predigten, geht am Sonntag sechs bis siebenmal in die Kirche, ja selbst in die Synagoge. Von Christus geht seine Rede, als wohne er bei ihm in der Kammer, halte private Zwiegespräche mit ihm, wie ein Jünger des Heilands, als seien alle Anderen im Dunkel des Irrglaubens befangen.[1] Seine Schwester erzählt über diese Zeit: „Er hatte sich geistig offenbar überanstrengt. Durch seine Studien büßte er nicht nur die Hälfte seiner Nachtruhe ein, sondern arbeitete und schrieb derart viel, daß die Buchstaben auf den vollgeschriebenen Seiten nicht mehr zu erkennen waren, es waren Tintenzeichen ohne Sinn, nichts anderes; das Genie war zu lebendig in ihm, ein glimmendes Feuer, stets bereit auszubrechen und ihn innerlich verzehrend." Darin, daß es notwendigerweise das Genie war, das diese Folgen hatte, würden wir seiner Schwester nicht sofort beistimmen, würden es lieber so ausdrücken, daß die Libido, die sich später in genialer Tätigkeit offenbarte, sich jetzt in Stauung befand und nervöse Erscheinungen ergab. Übrigens hatte er in dieser Zeit auch andere neurotische Symptome, so eine große Zerstreutheit. Er warf in den Kollektenbeutel einmal seine silberne Uhr, ein andermal seine Handschuhe. Dabei hatte er eine Neigung zur Selbstkasteiung, schlief auf einem harten Brett und wollte nur trockenes Brot essen. Auch fühlte er sich unrein. Die neurasthenischen Erscheinungen, dieses Gefühl von Unreinheit, diese asketische Tendenz sind wir gewohnt als Folge einer angestrengten Bekämpfung der Sexualität, besonders der Onanie, anzutreffen, und hier werden wir weiter kein Gewicht darauf legen. Die etwas eigentümliche Art der Reaktion ist natürlich auch von Vincents schizoidem Zustand beeinflußt.

Seine Einstellung den Mädchen gegenüber war in diesen Zeiten daher auch ablehnend, und er schreibt im Anschluß an ein Gespräch mit einem Onkel, der seine Aufmerksamkeit auf die Mädchen hatte lenken wollen und deshalb über das Bild eines schönen Mädchens gesprochen hatte: „Ein paar Hände, an denen man sehen kann, daß sie gearbeitet haben, sind schöner als das, was man an diesem Bild sieht. Und noch viel größer ist der Unterschied zwischen so einem schönen Mädchen und einem Manne wie Parker oder Thomas a Kempis, oder wie Meissonnier sie malte, und ebensowenig wie man zwei Herren dienen kann, kann man so sehr verschiedene Sachen lieben und für beide Sympathiegefühle haben. Und da fragte C. M. (sein Onkel) mich, ob ich denn kein Gefühl hätte für eine Frau oder ein

1) Dieser Satz stammt aus J. Meier-Graefe: Vincent. R. Piper, München. Meier-Graefe ist wohl der beste Kenner van Goghs.

schönes Mädchen, aber ich sagte, ich würde mehr Gefühl haben und lieber zu schaffen haben mit einer, die häßlich oder alt oder verarmt oder irgendwie unglücklich wäre und durch Lebenserfahrung oder Schmerz Verstand und eine Seele bekommen hatte." Daß Vincent auf den Gedanken kam, schöne Mädchen mit Männern à la Thomas a Kempis zu vergleichen, beweist wohl, wie seine sexuellen Gefühle zugunsten der religiösen verdrängt waren.

Sein damaliger Lehrer urteilte, daß er zu regelmäßigem Studium total unfähig sei. Er verwandte viel Zeit auf religiöse Schwärmereien und machte keine nennenswerten Fortschritte, so unsystematisch hart er auch arbeitete. Daß seine Eltern mittlerweile drückende Geldsorgen seinetwegen kennen lernen mußten, daran dachte er nie, obwohl er gerade in dieser Zeit in seinem Vater sein Ideal erblickte.[1] Immer wieder rührt der Gedanke an seinen Vater ihn übermäßig. Er schreibt auch an Theo, wie er nach einem Besuch seines Vaters auf sein Zimmer zurückkam, „und als Papas Stuhl da noch stand, bei dem kleinen Tisch, worauf Bücher und Hefte noch lagen vom vorigen Tage, und sei es auch, daß ich weiß, daß wir einander ziemlich bald wiedersehen werden, es wurde mir übermächtig wie einem Kinde". Stets war er in der Phantasie ein anderer Mensch wie in der Wirklichkeit, besonders den lebenden Menschen gegenüber. „Bei jedem Schritt zu den Menschen hemmt ihn das Unbekannte und verwandelt seine Liebe in Kälte und Hohn." (M. Graefe, S. 23.)

Nachdem Vincent ein Jahr vergebens mit der Wissenschaft gerungen hatte, erklärte er plötzlich: Er wollte nun sofort wie Christus das Evangelium verkünden, Christus selbst habe ihm das Vorbild gegeben, auch er war einst bei Pharisäern und Sadduzäern in der Schule gewesen. Und da man in Brüssel in der Borinage schnell zum Missionär ausgebildet werden konnte, beschloß er dahin zu gehen. Obwohl er auch hier wegen seiner Sonderbarkeiten und der Unmöglichkeit, sich anderen zu fügen, keine Anstellung bekommen konnte, ging er doch nach Mons. Hier versank er immer tiefer in die schizophrene Richtung. Äußerlich sieht er zum Erschrecken verwahrlost aus. In Brüssel machte er einmal einen Besuch, und die Tochter des Hauses, die ihm öffnete, erschrak so vor ihm, daß sie sofort wegfloh, um ihren Vater zu rufen. In Mons gibt er all sein Geld, seine Kleider und schließlich auch sein Bett weg. Als der Verein, der ihm doch noch eine provisorische Anstellung gegeben hatte, ihn als unfähig entläßt,

1) Aus E. H. Du Quesne van Gogh, S. 29.

bleibt er ruhig und schreibt: Jesus war auch ruhig im Sturm. Als er für kurze Zeit in den Ferien zu seinen Eltern kommt, liest er den ganzen Tag und spricht nur, wenn man ihn etwas fragt. Er bezieht in Wasmes eine ganz leere Hütte und schläft auf etwas Streu auf dem Boden. Auf die Briefe seiner Eltern antwortet er nicht. Er kleidet sich in Lumpen, geht verschmutzt herum. Öfters vagabundiert er herum, ohne Arbeit, ohne Freunde, öfters ohne Brot, schläft auch im Winter gelegentlich im Freien oder in einem Heuschober. Die Diagnose Schizophrenie trägt er also deutlich entfaltet mit sich herum. Auch sein Umgang mit den Menschen mißglückt. Da er gar kein oratorisches Talent hatte, konnte er nicht predigen, wie er das eigentlich wollte, doch zum Bibellesen und zur Krankenpflege war er besser imstande. Obwohl er wegen seines guten Willens hier und dort wohl Anerkennung findet, geht es doch nicht, wie er es sich vorgestellt und gewünscht hatte. Er fühlt selbst, daß er wieder gescheitert ist, und bringt längere Zeiträume träumend hin. Doch hält er in sich den Glauben an sich selbst und an bessere Zeiten. Er schreibt: „Ich weiß wohl, manche werden zu abstrakt, träumen zu viel, und so mag es mir vielleicht in den gegenwärtigen Tagen gehen. Der Träumer stürzt manchmal in einen Brunnen, aber er steigt nachher wieder empor." Selbst Theo, der ihn immer verteidigt, meint, er wolle nicht arbeiten. Unter den schönen Worten verberge sich Unlust, am Leben tätig teilzunehmen, vegetatives Gefallen am Elend. Doch weiß auch er keinen guten Ausweg zu finden für den jetzt siebenundzwanzigjährigen Bruder.

Doch hier, in der Zeit, als er am tiefsten in diesen Brunnen der Introversion gestürzt war, fand er darin einen neuen Schatz: er kam wieder zum Zeichnen, und jetzt mit ganzer Seele. Er schreibt: *„Je me suis dit: je reprendrai mon crayon, je me remettrai au dessin, et dès lors tout a changé pour moi. Ne crains rien pour moi, si je puis continuer à travailler, je remontrerai encore."* Anfangend mit kleinen, flüchtig hingeworfenen Zeichnungen, fühlte er stets deutlicher, wie hier ein Weg war, zu dem er die Gabe hatte, und auf dem seine gestaute Libido einen Ausweg finden konnte. Und vollkommen zutreffend sagt Meier-Graefe: „Nicht Talent nicht Freude am Schönen, nicht Ehrgeiz, sondern das zur Siedehitze gesteigerte Liebesbedürfnis führt zum Künstlertum."[1] Es war das „zur Siede-



1) „Man hat einen großen Feuerherd in der Seele, und niemand kommt, sich daran zu wärmen", schreibt Vincent, und: „Die Vorübergehenden gewahren nur ein wenig Rauch über dem Schornstein und gehen ihres Weges." Gegen die Beschuldigung, daß er ein Nichtstuer sei, verteidigt er sich: „Ein Nichtstuer ganz wider Willen,

hitze gesteigerte Liebesbedürfnis", die gestaute Libido, die er bis jetzt vergebens zu äußern oder zu sublimieren versucht hatte. Seine erste Liebe war gescheitert, im Handel und in der Wissenschaft hatte er keine Sublimierungsmöglichkeit gefunden, in der sozial-religiösen Tätigkeit hatte er seine Liebe wohl auf die Menschheit richten wollen: „*Mon tourment n'est autre que ceci*", hatte er geschrieben: „*A quoi pourrais-je être bon, ne pourrais-je pas servir et être utile en quelque sorte?*" „Doch hatte er für sein Gefühl keine Befriedigung gefunden, er konnte nicht, was er wünschte. Und auch in der Religion hatte er keine Erlösung von seiner eingeklemmten Libido gefunden, hatte seine Komplexe nicht sublimieren können. Seinen Vaterkomplex hatte er versucht, auf Gott zu werfen, eine gewisse Identifizierung mit Christus war zustande gekommen, aber seine Einstellung zum Vater und sein Narzißmus waren zu sinnlich real in ihm, um in der vergeistigten protestantischen Religion genug Anschluß zu finden. Real war gewiß die Extroversion, welche die Identifizierung mit Christus von ihm forderte: die Menschen lieben und ihnen das Evangelium bringen — hier aber scheiterte er aus entgegengesetzten Gründen: In der Phantasie vermochte er mit seinem guten Willen so vieles, das er eben Menschen von Fleisch und Blut gegenüber nicht vermochte. Sein (unbewußter) Narzißmus und sonstige infantile Komplexe hemmten ihn stets wieder, wenn es hieß, aus sich selbst heraus zu treten. Wir haben hier einen Menschen, der immer hin und hergezogen wurde, zwischen einem hohen Ideal-Ich und einem Es, das ihn zurückhielt.[1]

Der Religiosität folgte nun die Kunst. Und wo die erstere ihm keine Erlösung hatte bringen können, da konnte die Kunst das (jedenfalls an-

---

der im Innern von großem Verlangen nach der Tat verzehrt wird, der nichts tut, weil er nicht in der Lage ist, etwas zu tun, weil er in etwas, wie in einem Gefängnis steckt, weil er nicht die Mittel zur Produktion besitzt. So einer weiß nicht einmal selbst immer, was er tun könnte, aber er fühlt doch im Instinkt: Und doch tauge ich zu etwas, für was könnte ich denn nützlich sein? Irgend etwas steckt in mir; was ist es?" — Und in glänzendem Stil vergleicht er sich mit einem Vogel im Käfig, der im Frühling fühlt, daß er zu etwas anderem bestimmt ist. Und er endigt: Weißt du, was das Gefängnis verschwinden läßt? „*C'est toute affection profonde, sérieuse. Être amis, être frères, aimer, cela ouvre la prison par puissance souveraine, par charme très puissant. Mais celui qui n'a pas cela demeure dans la mort.*"

1) Gut charakterisiert ihn Théodore Duret (van Gogh, Paris, Bernheim-Jeune, 1919): „*Au moral, c'est un homme de sentiments élevés, porté à se dévouer, de la manière la plus désintéressée, pour une cause noble ou une mission qui lui paraîtra généreuse. Mais en même temps c'est un homme incapable de s'adapter aux nécessités de la vie pratique, qui n'a pu se maintenir dans aucune des carrières ou il s'est engagé. En réalité, c'est un solitaire, finissant toujours par se replier sur lui même.*"

fänglich und teilweise) besser. Die geistige Tätigkeit in der Kunst steht dem Unbewußten ja viel näher, die Kunst fordert weniger Sublimierung und ist wesentlich sinnlicher. Die Religion (besonders die protestantische) ist wohl eine der am meisten vergeistigten Äußerungen der Libido und forderte von ihm einen sehr direkten Kontakt mit den Menschen. Die Kunst steht der Natur näher, und seine Libido wandte sich hierin den realen Formen zu, und statt des persönlichen Kontaktes mit den Menschen konnte er hier ruhig mit den Augen aufnehmen und zunächst arbeiten, ohne etwas zu geben; was er dann nachher gab, waren seine Gemälde, also nur indirekt sich selbst. Auch hier blieb sein Wunsch: den Menschen zu helfen: „*Dans un tableau je voudrais dire quelque chose de consolant comme une musique*", schrieb er einmal. Er hatte in seinem krampfhaften Bemühen, das für ihn zu hohe Niveau der Religion zu besetzen, das Ziel verfehlt. Und jetzt in der Zeit der höchsten Stauung fand seine Libido den neuen Ausweg, der ihm anfänglich eine große seelische Besserung bringen sollte.

Er ging nun erst nach Brüssel, um Unterricht im Zeichnen zu nehmen, und kam dann bald zu seinen Eltern nach Hause. In diesen Tagen erlebte er seine zweite große Enttäuschung in der Liebe. Er war etwas geselliger als in den schwarzen Zeiten in der Borinage; er hatte eine Cousine, eine junge Witwe, kennen gelernt und sich in sie verliebt. Aber sie dachte nicht an Vincent und wollte nicht an ihn denken. Die Schwägerin sagt mit Recht: „Ihre Ablehnung wurde ein Wendepunkt in seinem Leben. Hätte sie seine Liebe erwidert, so hätte er darin vielleicht einen Ansporn gefunden, sich eine Stellung in der Gesellschaft zu erobern, er hätte für sie und für ihr Kind sorgen müssen,[1] jetzt gibt er für immer jeden derartigen Ehrgeiz auf und lebt weiter nur für sein Werk, ohne je einen Schritt zu tun, um sich unabhängig zu machen." Vincent wollte die Weigerung nicht akzeptieren, er reiste ihr nach, nach Amsterdam, wollte sie da bei ihren Eltern sehen, benahm sich sehr unmanierlich gegen seinen Onkel, ihren Vater, machte Szenen in ihrem Hause und, als sein Vater ihm nicht mehr helfen wollte und ihm angesichts seines Benehmens kein Reisegeld mehr nach Amsterdam gab, verließ er in heftigem Zorn das Haus, und zog (Dezember 1881) nach dem Haag. Von jetzt ab bezahlte Theo seinen ganzen Unterhalt und nahm bei ihm dauernd die Vaterrolle ein.

1) Es bleibt natürlich dahingestellt, ob seine Psychose nicht schon zu weit fortgeschritten war, seine Komplexe zu erstarrt waren, und eine eventuelle Heirat nicht ein großes Unglück für beide Teile geworden wäre.

Theo, der den gleichen Namen wie der Vater trug, wurde ihm der Idealvater, der Vater, wie Vincent sich ihn wünschte, und er ließ sich wie selbstverständlich von ihm erhalten.

Bis jetzt hatte Vincent noch nicht offiziell mit der Religion gebrochen: wir haben gesehen, daß er aus positiver Bindung an seinen Vater zu Gott und der Religion gekommen war: Jetzt, zugleich mit dem Bruch mit seinem Vater, brach er (darum) auch mit der Religion. Sein Vater durchkreuzte seine Liebespläne, also wollte er mit der Religiosität nichts mehr zu tun haben. Nach der ersten unglücklichen Liebe war er zur Religion geflüchtet, nach der zweiten ließ er sie hinter sich: Er hatte ja jetzt seine Kunst, durch die er seine Libido äußern konnte.

Über die Jahre im Haag kann ich hinweggehen, da er sich hier zwar künstlerisch viel weiter ausbildete, aber keine auffallende psychologische Entwicklung durchmachte. Er blieb die sonderbare schizoide Persönlichkeit, mit hohen Idealen, ohne aber mit den Menschen umgehen zu können, wobei er sich auch gegen seinen Lehrer Mauve nichts weniger als bescheiden benahm und sich mit den Leuten, die ihm hätten helfen können, verfeindete. Er lebte einige Zeit zusammen mit einer Frau und ihrem Kinde, teils um zu helfen, teils auch wohl aus seiner Enttäuschung heraus, die er nicht verarbeiten konnte.[1] Geistig hatte er nichts an ihr, körperlich holte er sich bei ihr eine gonorrhoische Infektion. Liebe fand er nicht, und sein Geisteszustand blieb unbeeinflußt. Was seine Malerei ihm war, sagt er am besten selber: „Ich will Zeichnungen machen, die einige Menschen treffen . . . Sei es in Figuren, sei es in Landschaft, möchte ich nicht etwas sentimental Wehmütiges ausdrücken, sondern ernsthaften Schmerz. Nun, ich will es so weit bringen, daß man von meiner Arbeit sagt: der Mann fühlt tief, und der Mann fühlt fein. Ungeachtet meiner sogenannten Grobheit, vielleicht eben darum . . . Was bin ich in den Augen der meisten: Eine Null oder ein Sonderling, oder ein unangenehmer Mensch, jemand, der in der Gesellschaft keine Stellung hat, noch haben wird, kurz, etwas Geringeres als der Geringste. Gut . . . gesetzt das alles wäre genau so, dann würde ich durch meine Arbeit mal zeigen wollen, was da sitzt im Herzen so eines Sonderlings, so eines Niemands. Dies ist mein Ehrgeiz, der sich weniger auf Ärger gegründet als auf Liebe *malgré tout* . . . Je länger, desto mehr gehen andere Dingen heraus, und je mehr sie heraus

1) Er wird sich wohl eine Mutter-Imago ausgesucht haben, weil er jetzt von seinem positiven Vaterkomplex regrediert war zum überwundenen Ödipus-Komplex.

gehen, je schneller wird mein Blick, das Malerische zu sehen.“ — Man sieht, auf wie feine Weise die Kunst ihm ein Kompromiß bot zwischen seinem narzißtischen Es und seinem altruistischen Ideal-Ich. Und auch: „Man ist auch weniger allein, wenn man denkt: ich sitze nun wohl einsam, aber während ich hier sitze und den Mund halte, spricht vielleicht mein Werk mit meinem Freund, und wer es sieht, wird mir nicht Lieblosigkeit ansinnen.“ — Das bezeugt, wie tatsächlich die Kunst die beste Äußerungsmöglichkeit für ihn war: Er konnte sich verschließen wie sein Autismus es forderte, und zugleich sich äußern und Liebe spenden wie sein Ideal-Ich es forderte.

Im September 1883 geht er vom Haag weg. Theo, der ihn samt der Frau und dem Kind unterhalten hatte, besaß dafür doch nicht genug Geld, Dabei fühlte Vincent wohl, daß er der Frau doch nicht genügen konnte. und er wünschte wohl Veränderung der Umgebung. So ging er nach Drenthe, aus welchem unwirtlichen Landstrich er, teils auch aus Geldmangel, nach zwei Monaten nach dem elterlichen Hause (in Nuenen) flüchtete. Mit seinen Eltern hatte er wieder einen bewaffneten Frieden geschlossen.

Hier lebt er für einige Jahre das Leben eines Sonderlings weiter. Eine kurze Affäre mit einer Dame ist das letzte, was er auf heteroerotischem Gebiete durchlebt: seitdem spielt das Weib keine Rolle mehr in seinem Fühlen.

Er flüchtete wie ein Kind in den Schutz seiner Eltern, gelangte aber damit in die Sphäre seiner infantilen Komplexe. Eine Besserung seines Geisteszustandes war hier wohl nicht möglich, er introvertierte denn auch allmählich weiter. Sein Atelier hatte er anfänglich im Haus, später draußen. Er entfremdete sich mehr und mehr seinen Eltern, geht seinen eigenen schizoiden Weg. Sein Vater klagt darüber, daß er so fremd und unangenehm ist (er sah die Eltern nicht einmal mehr an), daß er sich gar keine Selbstvorwürfe darüber mache und daß er wohl Bitterkeit gegen andere habe, besonders gegen Mauve u. a. im Haag. Er lebte wieder das Leben der Armut, wollte mitunter wochenlang kein Fleisch essen, lebte nur von trockenem Brot und Käse. Dabei fing er auch wieder zu vagabundieren an, wie wir das aus der Borinagezeit von ihm kennen. „*Malgré le rude hiver, dans la neige, sous la pluie, au travers des marais, dans cette humidité glaciale de l'eau répandue, ici partout, Vincent recommenca ses cours dans la campagne. Il marchait, jusqu'à ce qu'il tombait épuisé. Il avait à peine la force de rentrer à Nuenen.*“ Diese lebhafte Be-

schreibung Coquiots[1] gebe ich am besten wörtlich; man fühlt den Schizophrenen heraus. Wenn es auf Aufopferung ohne geistigen Austausch ankam, konnte er wie sonst sehr hilfreich sein; bei einer Krankheit seiner Mutter erwies er sich wie damals in der Borinage als ein vorzüglicher Krankenpfleger. Der Tod seines Vaters im Frühjahr 1885 traf in tief. Er verließ bald danach das elterliche Haus für immer, und nach einem halben Jahre angestrengten produktiven Arbeitens verließ er auch die Heimat, ging nach Antwerpen, von wo er dann bald nach Paris übersiedelte.

Hiemit schließt eine erste Periode in seinem künstlerischen Schaffen ab. Da ich mich von jeder Kunstkritik fern halten will, kann ich mich über sein Werk in dieser holländischen Periode kurz fassen. Es ist im allgemeinen im naturalistischen Stil gehalten, der Geist, der es beseelt, ist aber deutlich daraus zu lesen. Schwarz, dunkel, traurig und hart wie Vincent selbst sind auch seine Naturbilder. Häßliche Typen sind seine Bauern. Gewiß sehr realistisch, aber in der Wahl seiner Typen ist er einseitig gewesen. Ein Kunstfreund, der ihn in dieser Zeit besuchte, beschreibt sein Atelier folgendermaßen: „Es hing voll Köpfen von Männern und Weibern, deren kafferhafte Stülpnasen, hervorstehende Jochbeine und große Ohren stark betont waren.“ Sein Werk fand er frech, roh, und nicht vollendet. Vincents Ideal war Millet. Millet hat aber doch wohl glückliche, muntere Bauern gezeichnet, wie sie auch wirklich bestehen, während Vincent nur Leid und Mühe gab. Als Theo ihm aus Paris etwas über den Impressionismus schreibt, der dort in Blüte steht und von dem Vincent noch fast nichts gehört hat, antwortet er unter anderem: „Ich glaube, daß ich eher noch düsterer als heller werden werde in meinen Farben.“

II

Er geht nach Paris, um sich da mit dem Menschen, den er auf Erden am meisten liebte, zu vereinigen: Theo, der eine Stellung in einer Kunsthandlung hatte. Das Zusammenleben mit Theo und der Umgang mit einem Freundeskreis junger impressionistischer Maler bewirkte sofort eine bedeutende Besserung in seinem geistigen Befinden. Seine gestaute Libido konnte sich nun wieder etwas nach außen wenden. Im Sommer 1886 schreibt Theo an seine Mutter: „Du würdest Vincent nicht wiedererkennen, so ist er verändert, und das fällt anderen noch

1) Vincent van Gogh, par Gustave Coquiot. Librairie Ollendorf, Paris 1923.

mehr auf als mir. Er macht in seiner Arbeit tüchtige Fortschritte und fängt an, Erfolg zu haben. Er ist auch viel munterer als früher und die Menschen mögen ihn . . , so hat er Bekannte, die ihm jede Woche eine ganze Menge Blumen senden, um als Modell zu dienen. Er malt hauptsächlich Blumen, besonders um für seine späteren Gemälde frischere Farben zu kriegen. Wenn wir durchhalten können, denke ich, daß er seine Zeit der Mühe hinter dem Rücken hat, und er wird sich weiter wohl aufhelfen."

Diese auffallende Besserung bestätigt, was er in den schon zitierten Wörtern über den Vogel im Käfig schrieb: . . . *ce qui fait disparaître la prison, c'est toute affection profonde, sérieuse. Être amis, être frères, aimer, ça ouvre la prison . . .*" Und nicht nur jetzt, auch früher hatten die spärlichen Zusammenkünfte mit Theo ihm Libidoabfluß geboten. Als Theo ihn in der Borinage aufgesucht hat, beschreibt er, wie er sich schon beim Wiedersehen munterer und lebensfroher fühlte. Und im Haag fühlt er sich ein paar Male wirklich krank, als ein kleiner Schatten auf ihre Freundschaft zu fallen droht.

Ziemlich plötzlich findet nun auch eine Veränderung in seiner Kunst statt. Er tritt aus seiner dunklen Malweise heraus und nimmt die hellfarbige Palette der Pariser Impressionisten an. Seine gehobenere Stimmung befähigte ihn dazu, auch heller zu malen, und man muß es als eine Übertragungserscheinung auffassen, wenn er die neue Kunstrichtung seiner Pariser Freunde so bald und ohne Mühe annehmen kann. Natürlich behalten auch seine impressionistischen und pointillistischen Gemälde eine individuelle Prägung, was aber für uns wichtig ist, ist die Tatsache seiner eklatanten Neuorientierung, die wir aus Übertragung und Stimmungsbesserung erklären müssen.

Leider hielt sein verbesserter Geisteszustand nicht an. Das enge Zusammenleben mit den Freunden, besonders mit Theo,[1] muß die verdrängte Seite seiner homoerotischen Tendenzen gereizt haben, ließ die unbewußten Konflikte in ihm auflodern und machte ihn reizbarer und kränker. Auch war er wohl schon zu weit in die Krankheit verfallen,

1) Er wohnte mit Theo in ziemlich enger Behausung zusammen und stellte an ihn große Anforderungen, benützte ihn unter anderem oft als Modell. Wenn Theo des Sonntags, erzählt Meier-Graefe, erschöpft von der Arbeit der Woche, ein Buch nahm, starrte Vincent solange, rumorte herum, bis Theo den Rock auszog. Nach einer Weile fielen denn auch Weste und Hemd. — Und später schreibt Vincent: „Wenn ich in Paris geblieben wäre, würden Theo und ich uns zu sehr ineinander vertieft haben."

so daß seine Reizbarkeit und Eigentümlichkeiten doch schließlich Entfremdung mit den Bekannten und damit für ihn neue Enttäuschung und Verschlimmerung seines Zustandes bringen mußten. Es kommt uns denn auch nicht unerwartet, daß die Besserung nur temporär war.[1] Winter 1886/87 ist es denn wieder schwieriger als je mit ihm umzugehen, und er machte Theo, dessen Gesundheit auch nicht gut war, das Leben sehr sauer. Dieser schreibt damals an seine Schwester: „Es ist bei mir zu Hause fast unhaltbar. Niemand will mehr zu mir kommen, da es immer Händel gibt und außerdem ist er so unordentlich, daß der Haushalt nicht gerade einladend aussieht. Ich hoffe nur, daß er sich zum Alleinwohnen entschließt, darüber hat er wohl gesprochen, aber wenn ich es ihm sagen würde, daß er fortgehen solle, würde es für ihn eben ein Grund zum Bleiben sein." — Im Frühling aber kommt wieder eine neue Besserung, weil er wieder draußen in der Natur arbeiten kann, und auch unter Einfluß einer neuen Freundschaft, mit dem Maler Emile Bernard, mit dem er in dieser Zeit viel zusammen kam. Aber nachdem er mit dessen Vater einen heftigen Zank gehabt hatte, ging er nie mehr dorthin, und sein Zustand verschlimmerte sich allmählich wieder. Die Freundschaft mit Emile Bernard war indessen von Dauer. Bernard war einer der ganz wenigen Leute, mit denen er bis ans Ende gut befreundet geblieben ist; wahrscheinlich auch weil Bernard fünfzehn Jahre jünger war als Vincent, und ihn als Meister verehrte, was die andern nicht taten. Theo schreibt nun nach Hause: „Es ist, als ob in ihm zwei Menschen sind, der eine wundervoll begabt, fein und zart, der andere selbstliebend und hartherzig. Sie bieten sich einer nach dem andern dar, so daß man ihn bald auf die eine, bald auf die andere Weise sprechen hört, und immer mit Argumenten, die sowohl das Für als das Wider verteidigen. Es ist schade, daß er sein eigener Feind ist, denn er macht nicht nur andern, sondern auch sich selbst das Leben schwer." — Diese zwei Seelen in Vincents Brust sind uns aber wohl verständlich, wir sahen schon, wie er einerseits durch ein Es nach unten gezogen wurde, während

1) Wenn jemand die hier gegebene Erklärung nicht genügend findet, kann er natürlich das Fortschreiten des organisch-schizophrenen Prozesses im Gehirn als Ursache für Vincents Verschlimmerung ansehen. Jaspers (Strindberg und Van Gogh. Ernst Bircher. Leipzig 1922) läßt hier seine Psychose erst anfangen; meines Erachtens ganz zu Unrecht. In der Borinage ist er eigentlich kränker (man kann ruhig sagen hebephrener) gewesen als jemals später. Wohl waren später die Symptome lärmender, akuter, aber es stand da ein Ich gegenüber, das sich immer wieder gegen die Krankheit verteidigte, während er doch in Holland chronisch verschrobener wurde.

sein Ich immer wieder ernsthaft versuchte, den hohen Idealen seines Über-Ichs, worin wir die Identifizierung mit dem Gott-Vater antrafen, nachzuleben. Aus seinem Über-Ich holte er die Kraft, doch immer ein großer Mensch zu sein, sein Es zwang ihn stets wieder so zu handeln, daß oberflächliche Betrachter ihn als roh, lieblos und rücksichtslos beurteilen mußten.

Im Februar 1887 entschließt er sich dann nach Arles in der Provence zu gehen. Er ist doch mehr Naturmensch, das Stadtleben ist ihm zu ermüdend, das Klima zu grau und zu kalt, die Schwierigkeiten im Umgang mit den Menschen reizten ihn zuviel.

Hier in Arles erreicht er seine höchste Blüte als Maler. Der holländische Naturmaler und der Pariser Impressionist und Kolorist hatten in seinem Geist keine Einheit eingehen können: er hatte alles Holländische von sich abzuschütteln versucht. Die Farben aber, die er suchte, fand er nicht in Paris. Erst die Sonne der Provence gab ihm das Licht und die Wärme, die er brauchte und schmolz und schmiedete in ihm zusammen, was noch nebeneinander in ihm lag: den Naturfreund aus Holland und den Koloristen aus Paris.

Und hier bei seiner Arbeit in der Sonne kam er zu ekstatischen Zuständen, wie er sie zuvor nicht gehabt hatte. Er schreibt darüber: *„J'ai une lucidité terrible par moments lorsque la nature est si belle de ces jours-ci et alors je ne me sens plus, et le tableau me vient comme dans un rêve.“* Und: *„Je ne sais souvent pas ce que je fais, travaillant presqu'en somnambule.“*[1]

Zwei auffallende Dinge müssen wir bei diesen in Ekstase gemalten Bildern erst besprechen: Die immer wiederkehrende Sonne und die alles beherrschende gelbe Farbe. Durch seinen Zug nach der Provence hatte er die Sonne aufgesucht, und in der Sonne erreichte er seine höchste Ekstase. Er hat sich selbst auch gemalt mit Leinwand und Staffelei auf dem Rücken, wie er durch die Mittagshitze marschiert. *„Je travaille même en plein midi, en plein soleil, sans ombre aucune, dans les champs de blé, et voilà! j'en jouis comme une cigale.“* Man hat sogar eine Ursache für seine Psychose darin gesucht, daß er sich stets der Sonne aussetzte; er riß sich beim Malen den Hut vom Kopf und die Sonne soll ihm schließlich alle Haare vom Scheitel gebrannt haben. Wir haben denn auch zu fragen, wie er zu diesem Sonnenkult kam, was die Sonne

1) Aus: Lettres de Vincent van Gogh à Emilie Bernard. Paris 1911. Die Briefe, die er von jetzt wieder regelmäßig an Theo schreibt, sind auch in französischer Sprache geschrieben.

seinem Unbewußten bedeutete. Und die von Hartlaub[1] gegebene Erklärung, daß die Sonne ihm die kosmische Maske Gottes war, der die ganze Natur beseelte, muß gewiß richtig sein (wir kommen bald darauf zurück). Wir wollen hiebei aber bedenken, wieviel Libido früher an Gott geheftet war, wie er nach dem Bruche mit seinem Vater (als dieser nicht mehr der Vater sein konnte, wie er ihn nach der infantilen Imago wünschte) seine Libido von Gott und seinem Vater zurückgezogen hatte, und wie diese Libido erst auf Bruder und Freunde, jetzt auf die Sonne abfließen zu können schien. Hinter der Sonne steht also auch eine Vater-Imago.[2]

Und das Gelb, das ihm die Sonnenfarbe war, und die Sonnenblumen, wurden ihm nun auch Symbole seiner Libido. Bernard schreibt, daß Vincent die „Berceuse" (ein Muttersymbol) in der Absicht malte, sie in Marseille in einer Matrosenschänke aufzuhängen. Zwei große Sonnenblumen sollten links und rechts davon hängen, in deren starkem Gelb die Allmacht der Liebe symbolisiert würde.[3]

Die Neo-Impressionisten vermieden das *Clair-Obscur*, malten mit ungebrochenen Farben, und kamen zu glänzenden Kontrastwirkungen durch die Gegenüberstellung komplementärer Farben. Vincent aber wollte mit dieser Kontrastwirkung mehr ausdrücken, als die Lichtmalerei der impressionistischen Theorie es forderte. Er wollte „die Liebe zweier Liebenden durch die Ehe zweier Komplementärfarben ausdrücken, durch ihre Mischung und ihre Gegenüberstellungen und die geheimnisvolle Vibration der verwandten Töne. Den Gedanken einer Stirn durch das Ausstrahlen eines hellen Tones auf einer dunklen Stirn ausdrücken. Die Hoffnung durch irgendeinen Stern ausdrücken, die Glut seines Wesens durch die Strahlen

1) Vincent van Gogh von G. F. Hartlaub. Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1922.

2) Die Keime dazu waren natürlich auch schon früher zu finden. So sagt Meier-Graefe: Schon in der ersten Zeit taucht das Motiv mit der feurigen Sonnenscheibe auf, mit dem er seine Sehnsucht zu verkörpern trachtete, das wie ein Dämon seines Dramas erscheint. Auf einem Panneau mit Holzsammlern im Schnee zerstört die knallrote Sonne den Zusammenhang und erscheint wie ein Fremdkörper. Und im Haag hatte Vincent schon geschrieben: Ich habe mich wohl darüber gewundert, daß ich nicht mehr Kolorist wäre, weil mein Temperament das bestimmt erwarten läßt — und doch, bis jetzt entwickelte sich das wenig.

3) Er wollte, daß bei der Berceuse: *des marins, à la fois enfants et martyrs, la voyant dans la cabine d'un bateau de pêcheurs d'Islande, éprouveraient un sentiment de bercement leur rappelant leur propre chant de nourrice.* Das Muttersymbol sollte also zwischen zwei Gott-Vater-Symbolen, die ihm bewußterweise die Allmacht der Liebe symbolisierten, hängen! Und wir haben dabei zu bedenken, daß Vincent im Leben eigentlich zwei Väter gehabt hat: Theo war ja sein zweiter Vater.

der untergehenden Sonne". Allmählich wurden seine Gemälde weniger direkte Naturnachahmung, der Nachdruck lag auf ihrer Symbolik. Er malte in den Figuren und auch in den Farben: Gefühle, Ausdrücke von sich selbst. Und aus seinen ekstatischen Malereien mußte auch folgen, was Meier-Graefe mit den Worten schildert: „Es war schauerlich anzusehen, wie er malte: ein Exzeß, bei dem die Farbe wie Blut herumspritzte. Er fühlte sich nicht dabei, war eins mit dem Element, das er darstellte, malte sich selbst in den lodernden Wolken, in denen tausend Sonnen der Erde Zerstörung drohen, in den entsetzt zum Himmel aufschreienden Bäumen, in der schrecklichen Weite seiner Ebene."[1]

Vincent stand also, auch nach seinen andern Kritikern, denen wir zustimmen können, in einem primitiveren Verhältnis zur Welt, d. h. er anthropomorphisierte die Natur in seinem Fühlen, und identifizierte sich mit ihr,[2] er fand seine eigenen Gefühle und Strebungen in der Natur wieder. Aus dieser Identifizierung folgt aber notwendigerweise (in Anbetracht seines Geisteszustandes mit seiner gestauten Erotik) eine allgemeine Erotisierung, ein Abfließen seiner Libido auf die ganze Natur. Erst hieraus ist zu verstehen, daß die Sonne und das Gelb, also die symbolisierte Libido, alles beherrschte und durchdrang. Dann verstehen wir auch, daß das Blau, in seinen Nuancen vom Blaugrün bis Violett (das ja die Komplementärfarbe von Gelb in seinen Nuancen bis Orangerot ist) nicht nur da war, um nach impressionistischem Prinzip durch Kontrastwirkung die gelbe Farbe besonders hervortreten zu lassen, sondern es war ihm ein *„Mariage des complémentaires"*, die *„l'amour de deux amoureux"* ausdrückten: Gelb und Blauviolett komplementierten einander, wie das männliche und das weibliche Prinzip einander komplementieren, und die Kontrastfarbe von Gelb färbte Wälder und Berge als Elemente, die die Strahlung der Sonne, d. h. der aktiv strahlenden Erotik, passiv erlitten. Wie Vincent die Sonnenstrahlen in seinen Körper durchdringen ließ, so durchdrang das Sonnengold in seinen Gemälden Himmel und Erde.

Identifizierung und allgemeine Libidinisierung sind also die Mechanismen, die ihn in seinem somnambulen oder nicht ganz bewußten Malen beherrschen,

1) Ruskins Maxime: *Before a man can draw a tree properly he must have been a tree,* besagt schon, daß eine gewisse primäre Identifizierung mit den Naturobjekten für den bildenden Künstler immer notwendig ist. In Vincents Fall finden wir aber einen stets deutlicheren Parallelismus zwischen den Verhältnissen in seiner kranken Seele und den von ihm eingefühlten Verhältnissen in der Natur.

2) Weitere Belege darüber sind in Menge aus seinen Briefen zu holen, müssen hier der Kürze wegen aber unterbleiben.

und das sind eben die Mechanismen, die wir bei den Schizophrenen in den floriden Phasen regelmäßig finden. Er fühlte selbst seine Arbeit auch als eine erotische Tätigkeit, spricht von einem *„aveuglement d'amoureux pour le travail"*, vergleicht zu wiederholten Malen das Gemäldemachen mit dem Kindermachen, fühlt seine Neigung zu Prostituierten zu gehen, durch seine Arbeit abnehmen, und erklärt, daß seine künstlerische Tätigkeit ihm ein Ersatz ist für eine sexuelle Tätigkeit.[1]

Er spricht auch öfters von *„accoucher d'un tableau"*, und bald ist er männlich wie der Säer, den er öfters malt, und sät die gelbe Farbe über sein Bild, bald ist er weiblich wie die Erde, die die Saat empfängt, wie auch sein Körper die Sonnenstrahlen empfängt, bald wieder sind seine Gemälde die Saat, die er ausstreut unter den Menschen, um sie zu einer besseren Kunst zu befruchten.[2]

Dabei müssen wir aber wieder bedenken, daß Vincent sich in seiner Liebe (seinem Schaffen) nie ohne Theo fühlte. Seine Gedanken sind buchstäblich immer mit ihm beschäftigt, und öfters sagt er, daß sie „zusammen" wieder neue Gemälde gemacht haben. Ein in Paris verfertigtes Stilleben in Gelb, wundervoll strahlend und glühend, hat er auch als ein gelbes Symbol seiner Liebe *„à mon frère Théo"* gewidmet. Meier-Graefe sagt im Anfang seines Buches so treffend: „Theo war sein Bruder, eine Realität und eine mystische Person. Statt Vincent und Theo könnte man auch setzen Vincent und Welt oder Vincent und Gott." Aber hier müssen wir noch zufügen: Vincent und die Sonne.

Hier in Arles erreichte Vincent die höchste für ihn mögliche Ausdrucksweise, den intensivst möglichen Kontakt mit der Außenwelt als Natur. Das Bewußtlose konnte sich hier ganz mit dem Besonnenen vereinen; seine unbewußten Neigungen zu vielseitiger Identifizierung und zum Bestrahltwerden durch homoerotische Kräfte trafen hier zusammen mit seiner bewußten Natur-, Kunst- und Sonnenliebe, und der Möglich-

1) *„Je sens la possibilité de m'abrutir et de voir passer l'heure de la puissance de production artistique, comme dans le cours de la vie on perd ses couilles."* Und: *„Avec mon temperament faire la noce et travailler ne sont plus du tout compatibles, et dans les circonstances données faudra se contenter de faire des tableaux. Ce qui n'est pas le bonheur et pas la vraie vie, mais que veux tu?"*

2) Auch hier sind die teils wörtlich von ihm selbst stammenden Vergleichungen in früherer Zeit zum Teil vorgebildet: da sagte er, er wollte wie sein Vater ein Säer des Wortes werden. Säer ist er geblieben, später aber hat er sich zugleich als Saat und als Besäter gefühlt. Es spricht auch fortwährend aus den Farben, z. B. ist der Kittel des männlichen Säers blau, d. h. verhält sich als Kontrastfarbe weiblich zur gelben ihn bestrahlenden Sonne.

keit, das alles hier zu betätigen. Sein jahrelanges Vorstudium und seine artistische Begabung befähigten ihn dazu, hier etwas von bleibendem Wert zu schaffen.

Jetzt erübrigt es sich noch seine Einstellung zu Christus ins Auge zu fassen. Seine eigenen Worte sind hier wieder deutlich genug. Er schreibt an Bernard (übersetzt von Hartlaub): „Die Christusgestalt, so wie ich sie fühle, ist allein von Delacroix und Rembrandt gemalt worden, Millet hat nur die Lehre Christi gemalt. Über den Rest der religiösen Malerei kann ich nur lächeln . . . Christus als einziger unter allen Philosophen, Magiern usw. hat als Hauptlehre ein ewiges Leben bejaht, die Unendlichkeit der Zeit, die Nichtigkeit des Todes, die Notwendigkeit und Wichtigkeit der Wahrheit und der Hingebung.“ Die nächsten Zeilen, von ihm selbst gesperrt, lasse ich unübersetzt: *„Il a vécu séreinement, en artiste plus grand que tous les artistes, dédaignant et le marbre et l'argile et la couleur, travaillant en chair vivante.“* Weiter geht es dann: „Das heißt, dieser unglaubliche Künstler, der für das grobe Instrument unseres modernen, nervösen und zerrütteten Gehirns unbegreiflich ist, schuf weder Statuen noch Bilder, noch auch Bücher — er sagt es selbst ausdrücklich — er schuf wirklich lebendige Menschen, Unsterbliche . . .“ Und er endet: *„Ces paroles parlées — qu'en grand seigneur prodigue il ne daignait même pas écrire, — sont un des plus hauts — le plus haut — sommets par l'art, qui y devient force créatrice, puissance créatrice pure.“* Christus war ihm also der Artist, *„qui travaillait en chair vivante“*, und durch die befruchtende Kraft seiner Worte war er ihm Personifikation der höchsten Kunst, der *„puissance créatrice pure“*, der Libido. Christus zu malen hat van Gogh nicht gewagt . . . etwas sehr Bezeichnendes lehrt uns „die Erweckung Lazarus'“. Eine Radierung Rembrandts hat er in Farben umgearbeitet, die Nuancen des *Clair-Obscur* in Farbennuancierungen wiedergegeben, aber den Christus fortgelassen und statt dessen . . . die Sonne über Lazarus leuchten lassen!

Wir haben also in Vincents Geist eine Reihe Imagines gefunden, die für ihn eine ähnliche Bedeutung hatten:

```
       /Gott—Sonne—Christus
Vater<      /    |    \
       \Theo—    Gelb (Sonnenblume).
```

Sie alle hatten bei ihm männliche Libidobedeutung. In seinem Ideal-Ich fanden wir eine Identifizierung mit Vater-Gott-Christus; in seinem Es die

nicht ich-gerechten Triebe: neben einem mit dem Ideal-Ich unvereinbaren Narzißmus die homoerotischen Bindungen.

Nach einiger Zeit kam der Maler Gauguin nach Arles, um mit Vincent zusammenzuwohnen. Dies wurde für beide eine große Enttäuschung. Gauguin hatte einen nicht weniger schwierigen Charakter wie Vincent, und beide Freunde reizten einander fortwährend. Weihnachten 1887 wurde nun Vincents Psychose akut. Zu allem, was ihm im Laufe der Jahrzehnte dahingetrieben, kamen in den letzten Tagen vor dem Ausbruch zwei Ereignisse, denen wir pathogene Bedeutung zuschreiben müssen.

Das erste war die Verlobung Theos. Im Bewußtsein Vincents wird dies wahrscheinlich nur Freude ausgelöst haben. Daß es ihn aber sehr angegriffen haben muß, sieht auch Meier-Graefe ein. Den Grund für die Aufregung haben wir wohl hierin zu suchen, daß hiemit Vincents Libido sich etwas von Theo zurückziehen mußte. Er schreibt ihm später auch, Theo solle nun alle Liebe, die er ihm gespendet habe, seiner Frau spenden. Vincent konnte Theo nun unmöglich mehr ganz für sich haben wie zuvor. Vincents Libido verlor einen Teil ihrer Angriffsfläche.

Das zweite Ereignis steht mit Gauguin in Beziehung. Vincent hegte seit langem ein Ideal: die Gründung einer Künstlergenossenschaft. Schon im Haag, in mehreren Briefen hatte er öfters darüber nachgedacht, z. B.: „Man verstärkt einander, wenn man zusammenwirkt, und es formt sich ein Ganzes, ohne daß das Zusammenwirken die Persönlichkeit zu verwischen braucht.“ Er hoffte auch, daß man zusammen das Volk besser erreichen könnte durch gemeinschaftliche Bestreitung der Kosten. Sein Ideal blieb doch immer: Zusammenarbeiten für die Gemeinschaft — obwohl es sein Fatum war, ein Einsamer zu bleiben, der, bei Lebzeiten wenigstens, nur sehr wenige erreichen konnte. In Frankreich schien ihm dieses Genossenschaftsideal etwas näher zu rücken, da er hier jedenfalls einen Malerkreis mit ziemlich gemeinschaftlichen Zielen kannte. Darum hatte er auch Gauguin so dringend zu sich nach Arles geladen, weil er hoffte, daß ihr Zusammenleben zum Kern dieser Brüderschaft werden würde. Er hoffte, daß Theo oder Gauguin als Haupt (oder Vater dieser Impressionistenhorde) fungieren würde.

Nach diesem „Männerbund“ sehnte er sich mit religiöser und erotischer Sehnsucht. *„J'ai un besoin terrible de dirais- je le mot — de religion — alors je vais la nuit dehors pour peindre les étoiles, et je rêve toujours un tableau comme cela avec un groupe de figures vivantes de copains,“* schreibt er hierüber, und im selben Brief: *„Je pense à toi et à Gauguin et à Bernard*

à tout moment et partout." Einst stählte ihn die Hoffnung auf Frau und Kind. Jetzt leiht die Aussicht auf das Haus gemeinsamer Arbeit neue Kräfte, sagt Meier-Graefe, und zeigt damit, daß er fühlt, daß eine Umstellung der Libido bei Vincent stattgefunden hat: von Frau und Kind auf die zusammenarbeitenden Freunde.

Nach dem Empfang von Theos Brief über seine neuen Pläne setzt Vincent nochmals deutlicher seine Absichten und Ideale auseinander: Nun die Libidoposition bei Theo in Gefahr war, mußte die bei den Freunden mehr befestigt werden. Aber Gauguin fand die ganze Idee und besonders die Art, wie Vincent es sich vorstellte, zu absurd und lachte so darüber, daß es Vincent nur zu deutlich wurde, daß auch dieses Ideal zu den Unmöglichkeiten gehörte, daß er auch diese Libidoposition aufgeben mußte. In der Nacht wachte Gauguin auf, da stand Vincent vor seinem Bett und sah ihn an. Was er wollte, verstand Gauguin nicht (und Vincent wahrscheinlich selbst auch nicht). Auf die Worte „*Qu'avez vous, Vincent?*" begab er sich sofort wieder ins Bett. Am nächsten Tag warf Vincent in einem Café Gauguin ohne ersichtlichen Grund ein Glas Absinth an den Kopf. Gauguin brachte ihn nach Hause, wo er sofort einschlief. Am nächsten Morgen bat Vincent, der sich dunkel erinnerte, Gauguin beleidigt zu haben, diesen um Verzeihung, doch am Abend überfiel Vincent auf der Straße Gauguin mit einem Rasiermesser, ließ aber auf einen Blick Gauguins den Kopf hängen und lief fort. Am selben Abend schnitt sich Vincent ein Ohrläppchen ab, wickelte es gut in Papier und brachte es einer Prostituierten als Geschenk. Am nächsten Tag wurde er ins Krankenhaus gebracht.

Eine derartige Handlung ist uns als symbolische Autokastration aus anderen schizophrenen Krankheitsfällen wohl bekannt und wird uns nach allem, was vorausgegangen, wohl verständlich aus der starken Libidostauung mit angestrengter Verdrängung und aus dem hohen Ich-Ideal mit Vateridentifizierung und starker Selbstbestrafungstendenz gegen das Ich wegen der nicht ich-gerechten Strebungen aus dem Es. Das Ohrläppchen wird als Sexualsymbol auch dadurch behandelt (eine Wortähnlichkeit aus dem holländischen „*Argot*" kann auch noch mitgespielt haben), daß er es am richtigen Ort (bei einer Prostituierten) deponierte.

Das bis jetzt Besprochene zusammenfassend, können wir sagen, daß bei einem Mann mit verstärktem Narzißmus und infantilen Bindungen, der den Ödipus-Komplex durch Vateridentifizierung im Ideal-Ich überwunden hatte, aber daraus eine ambivalente Einstellung zur Vater-Imago übrig behalten hatte, dessen psychische Energie stark gebunden wurde durch das

Über-Ich mit seinem Vaterideal sowie durch das verdrängte Unbewußte mit seinen Trieben — daß dieser Mann, nachdem ihm erst seine heteroerotischen und später seine homoerotischen Übertragungsmöglichkeiten entfallen waren, durch Libidostauung der Psychose verfiel. Krampfhaft hatte er sich auf die Kunst geworfen, hatte statt Kinder Gemälde gezeugt, aber vergebens, da er immer die Unzulänglichkeit der Kunst, lebendige Menschen zu ersetzen, gefühlt hatte. Im akuten Anfall, wo Über-Ich und Es gegeneinander wüteten, versuchte er als Selbtbestrafung das Organ der Sünde von sich abzureißen (was nach bekanntem schizophrenen Mechanismus symbolisch geschah), nachdem er erst einen Überfall auf den Mann, der ihm momentan Vaterersatz war,[1] versucht hatte, wie ein Kind aber vor seinem Blick zurückgeschreckt war.

III

Im weiteren Verlauf seiner Psychose hatte er noch mehrere und heftigere Anfälle, die seine Internierung in der Irrenanstalt St. Rémy notwendig machten. Wenn er ausgetobt hatte, kamen dazwischen Zeiten, wo er ganz geordnet war und seinen Zustand ziemlich richtig beurteilte. Leider ist über seine Wahnideen in den schlimmen Zeiten fast nichts bekannt geworden, so daß wir die Größe seiner Regression und die genauere Zusammensetzung seines Unbewußten nicht erkennen können.

Einiges wissen wir. Als Theo ihn im Krankenhaus in Arles aufsuchte und mitleidsvoll seinen Kopf sanft neben ihm aufs Kissen legte, flüsterte Vincent: Ganz wie in Zundert! Und er schreibt ihm später: Während meiner Krankheit habe ich jedes Zimmer unseres Hauses in Zundert wiedergesehen, jeden Fußpfad, jede Pflanze im Garten, die Umgebung, die Felder, die Nachbarn, den Friedhof, die Kirche, unseren Gemüsegarten dahinter, ja selbst das Elsternest in einer hohen Akazie auf dem Friedhof. Er hatte also in der Psychose wieder „den lieben Weg ins Kinderland" zurückgefunden.

In den Anfällen hatte er Verfolgungsangst und religiöse Größenideen, Halluzinationen des Gesichts und des Gehörs. Coquiot, der vor kurzem in St.-Rémy gewesen ist, und da nicht viel mehr von seiner Krankheit vernommen hatte, beschreibt einen Anfall: Bei voller Arbeit knebelt ihn plötzlich

1) Er nannte Gauguin oft „Meister" und sah (für einen Menschen von Vincents Bedeutung, der übrigens einen so starken Glauben an sich selbst hatte) unbegründet hoch zu ihm empor.

das Leiden, und er zittert vor Entsetzen. Er wehrt von sich ab, er versucht seinen Halluzinationen zu entlaufen, er flüchtet, eilt in den Park, stößt gegen die Bäume, er heult vor Angst; dann plötzlich findet er seine Ruhe wieder und schreibt oder malt weiter. Öfters aß er seine Farben auf, so daß man ihm ein Gegengift geben mußte.[1] In Arles versuchte er sich selbst zu heilen, indem er Kampfer unter sein Kopfkissen legte. Es kam vor, daß er vier Tage keine Nahrung nehmen konnte, so geschwollen war seine Kehle vom Schreien. Und Meier-Graefe, der auch über seine religiösen Ängste spricht, sagt unter anderem: „Er schrie so laut, daß die Leute ins Feld rannten, wo er im Kampf mit dem gelben Teufel lag." Mit dem gelben Teufel muß Meier-Graefe den Säer in der Sonne meinen, den er in dieser Zeit malte. Wenn Vincent sich wirklich von einem gelben Teufel angegriffen fühlte, würde uns das nach dem über das Gelb vorher Gesagten sehr verständlich sein.

Wir haben jedenfalls allen Grund, den gewöhnlichen Ursprung des Verfolgungswahns: Mit umgekehrten Vorzeichen projizierte homosexuelle Libido, auch hier anzunehmen. Es bestand eine Stauung seiner verdrängten homosexuellen Libido, und er wähnte sich wahrscheinlich von Gott und etwas Gelbem (d. h. früher positiv gewerteten Vorstellungen) verfolgt.

In den Zwischenzeiten war er doch nicht mehr ganz der alte: „*Les émotions qui me prennent devant la nature vont chez moi jusqu'à l'évanouissement, et alors il en résulte une quinzaine de jours pendant lesquels je suis incapable de travailler.*" Er suchte in Arles auch selbst die Stütze der Internierung, und als er aus St. Rémy noch einmal nach Arles kam, war es ihm, als ob manches so anders wäre, und es wurde ihm schwindlig. Die Menschen schienen ihm Wesen aus einer anderen Welt. „*Je ne suis pas capable de m'administrer et de me gouverner moi-même*", sagte er zu seinem Arzt. Er hat noch oft „*des abominables cauchemars*". Er versteht selbst nicht, wie er, der solche moderne Ideen habe, Krisen hat: „*comme en aurait un superstitieux et qu'il me vient des idées religieuses embrouillées et atroces telles que jamais je n'en ai eu dans ma tête dans le nord.*"

Anfang 1890 geht er nach Auvers-sur-Oise, wo ein Mediziner und Kunstfreund, Dr. Gachet, Aufsicht über ihn führt. Merkwürdigerweise schleppt er mit sich nach Auvers die zwei Betten aus Arles. Das Bett des Freundes konnte er nicht wie alles übrige zurücklassen. Er blieb auch

1) Auch hierüber fehlt uns alles Nähere, das eine Deutung erlauben könnte. Dem Psychoanalytiker liegt wohl eine Deutung nahe, die ich aber aus Mangel an Beweisen unterlassen will.

gegen Gachet tyrannisch, mit Launen, vor denen alles andere sofort weichen mußte, und bekümmerte sich nicht viel um Höflichkeit. Einst hatte er zu Gachet gesagt, er sollte ein Gemälde von Pisarro einrahmen lassen. Als das am nächsten Tag nicht geschehen war, fuhr er grob und heftig auf (und Gachet sah mit Schrecken, daß er einen Revolver bei sich hatte) und sagte: „So handeln ehrvergessene Schurken! Das war Unrecht! *Le Père Pisarro!* Der Vater von uns allen! Der heilige Vater!" Wir verstehen Vincents scheinbar unmotivierte Aufregung. Der alte Pisarro war ihm wieder Vatersymbol, und an eine empfindliche Stelle, an seinen Vaterkomplex, hatte Gachet gerührt.

Inzwischen wurde er immer melancholischer. Er fühlte, daß die Anfälle wiederkamen, und daß er nie imstande sein würde, das jahrelang von Theo empfangene Geld zurückzugeben, er hatte ja nur ein paar Gemälde in seinem ganzen Leben verkauft. *„Si je me rejette dans le travail en plein, c'est bon, mais je reste toujours toqué"*, hatte er schon etwas früher geschrieben. Er grübelte wieder darüber, daß man doch besser Kinder als Gemälde erzeugen könnte, und die nächsten Zitate aus seinen letzten Briefen charakterisieren seinen Zustand in dieser Zeit am besten. *„Les gens cela vaut mieux que les choses, et pour moi, plus que je me donne du mal pour les tableaux, plus les tableaux en soi me laissent froids. Je suis moi maintenant trop vieux pour revenir sur mes pas ou pour avoir envie d'autre chose. Cette envie m'a passée, quoique la douleur morale m'en reste. Je voudrais peut-être t'écrire sur bien des choses, mais d'abord l'envie m'en a tellement passée, puis j'en sens l'inutilité. Moi je ne peux dans ce moment que dire que je pense qu'il nous faut du repos à tous. Je me sens râté. Voilà pour mon compte . . je sens que c'est là le sort que j'accepte et qui ne changera plus. Et la perspective s'assombrit, je ne vois pas l'avenir heureux du tout."* Er schläft nächtelang nicht und der Pinsel fällt ihm aus der Hand. Man sah ihn durch die Felder schweifen, er stand und starrte in die Oise.

Je me sens râté . . und er fühlte, daß der Irrsinn wieder kommen würde. Das erklärt genügend, daß er sich im Juli 1890 eine Kugel durch die Brust schoß. Will man eine nähere Erklärung, so gibt er selbst eine, als er in Arles schon an Theo schreibt, daß er ohne dessen Freundschaft gewiß zum Selbstmord schreiten würde: *„Là est le joint ou il nous est permis de protester contre la société et de nous défendre."* So protestierte Vincent gegen die Welt, die ihm die Liebe, nach der er sich gesehnt, vorenthalten hatte, so rettet er sein Ich vom dauernd psychotischen Untergang in das verdrängte Unbewußte. In den paar Tagen, die er noch lebte,

war er denn auch überlegen ruhig und konnte fast mit einem Lächeln aus dem Leben scheiden, und die Worte, die er so oft über einen von ihm verehrten Meister wiederholt hatte: *„Ainsi mourut — presqu'en souriant — Eugène Delacroix, peintre de grande race, qui avait un soleil dans la tête et un orage dans le coeur“*, sind wörtlich für ihn zutreffend.

Seine künstlerische Entwicklung in dieser letzten Zeit fordert auch noch eine Besprechung. Wir haben gesehen, wie er in Paris, obwohl er nie ein richtiger Impressionist wurde, doch den Hauptlinien des Impressionismus nachzustreben versuchte. Die impressionistische Richtung versucht die Natur wiederzugeben, wie sie sich dem Auge darbietet, d. h. möglichst ohne geistige Zutat. Dabei war sie besonders eingestellt auf die Malerei des Lichtes und der Farben. Sie ist eine realistisch orientierte Kunst. Daß Vincent diese Richtung, die also beim Malen eine große Extroversion und Ausschließen jedes seelischen Ausdrucks forderte, einschlug, haben wir schon zu erklären versucht. Es ist uns wohl selbstverständlich, daß er sich aber nie in dieser Theorie zurecht finden konnte, und alsbald mit den gemalten Farben bestimmte seelische Eigenschaften hat wiedergeben wollen, wodurch er schon von der impressionistischen Schule abrückte. In dieser letzten Zeit aber finden wir noch andere Tendenzen in seinem Werk, die ihn zu dem, was wir jetzt einen Expressionisten nennen, stempeln. Der Expressionismus sucht in der Kunst die wiedergegebene Natur derart umzugestalten, daß das Bild am besten gewisse Gefühle, die der Künstler auszudrücken sucht, beim Betrachter auslösen kann. Der Impressionist malte die Natur, der Schwerpunkt des Expressionismus fällt auf die Gefühle, also den Seelenzustand des Künstlers. In letzter Instanz wird der Expressionist sich selbst malen[1] und dabei auf Objektivität der Naturabbildung ganz verzichten. Den Expressionismus kann man also als eine introvertierte Kunstrichtung bezeichnen.

Konnte man Vincent in der Zeit in Arles einen Expressionisten der Farbe nennen, so wurde er auch im letzten Jahre ein Expressionist der Linie. Die Landschaften, Bäume, Sonnen, Lüfte und Porträts, die er malte,

1) Daß auch der Impressionist schließlich nie umhin kann, auch sich selbst zu malen: in der Wahl seiner Objekte, ihrer Anordnung und Beleuchtung, und selbst in der persönlichen Pinselführung, während der Expressionist in seinen Ausdrucksmitteln doch wieder etwas von der Umwelt wiedergibt, sei nur beiläufig erwähnt. Expressionismus und Impressionismus sind Gegensätze, die ohne einander nicht vorkommen. Auch in seiner holländischen Zeit können wir, richtig definiert, schon expressionistische Tendenzen antreffen, der Akzent fiel da aber auf den Naturalismus, wie jetzt auf den Expressionismus.

waren keine naturgetreuen Abbildungen, sondern all seine gestaute Libido rang nach Ausdruck in diesen Bildern und schuf wunderlich verzerrte und verdrehte Gebilde. Die Einheit der Komposition bleibt freilich immer bewahrt und schizophrene Lockerung tritt noch nicht hervor. Doch ist es deutlich, daß Vincents wachsender Autismus ihn zwang, immer mehr sich selbst, seinen eigenen Geisteszustand zu malen, und in den brennenden Lüften, in den wie lebendigen Häusern und Straßen, in den wie Flammen emporlodernden Bäumen, von denen Strahlen und Kreise ausgehen, die Luft und Erde umspannen und vereinigen zu einem Bilde einer allesbeseelenden und allesversengenden Naturkraft: da erkennen wir Vincent, der sich selbst identifiziert hatte mit der Natur, und dessen allgemeine Libidinisierung sich (wie früher in der gelben Farbe) jetzt auch in den von innerer Spannung strotzenden Linien ausdrückt. Ja hier und dort ist es, als ob die Kreise, Spiralen und geschlungenen Linien ein eigenes Leben führen, wobei ihre Bedeutung im Bild gegen die Landschaft übermäßig ist: es treten ornamentale Momente in seiner Malerei auf.

Wir sehen also, daß mit wachsender Introversion Vincent zu einer mehr autistischen Kunst kommt, während schließlich Andeutungen von Ornament vorkommen, etwas bei den schizophrenen Künstlern außerordentlich Häufiges. Wie wir in der Entwicklung der Schizophrenen ihre Libido allmählich in gewissen Komplexen erstarren sehen, so sehen wir die schizophrene Kunst so oft zum Ornament erstarren: die gestaute Libido dringt und dreht sich in gewissen Formen, um schließlich darin zu erstarren. Ganz so weit kam es bei Vincent nicht, daß seine Kunst in diese Richtung ging, sehen wir aber als etwas aus seiner psychologischen Entwicklung Verständliches an. Eine interessante analoge Entwicklung finden wir bei einem der von Prinzhorn beschriebenen Fälle. (Franz Pohl.)[1]

In seinen späteren Werken können wir seinen Todestrieb schon näher kommen sehen. Er malt den Mäher als Gegenstück zu seinem Säer: „... Die Studie ist ganz gelb ... Ich sah dann in diesem Mäher — vage Figur, die wie ein Teufel ringt in der Glühhitze, um mit der Arbeit zu Ende zu kommen — ich sah dann in ihm das Bild des Todes, in dem

1) Eine ähnliche Entwicklung in bezug auf Parallelismus zwischen wachsender Introversion und Verringerung der naturgetreuen Nachahmung finden wir unter anderem bei dem Italiener Botticelli und dem Holländer Jan Toorop. Dieser Parallelismus bestätigt Pfisters Aussage: der Expressionismus sei konsequente Introversionsmalerei. Auch bei „José“ fand er Expressionismus im Zustand der inneren Zerrissenheit. Der Expressionismus fehlte, sobald dieser Zwiespalt überwunden war.

Sinn, daß die Menschheit das Korn sein werde, das man mäht. Das ist also, wenn du willst — das Gegenteil des Säers, den ich früher versucht hatte. Aber in diesem Tode ist nichts Trauriges, das geschieht in vollem Licht mit einer Sonne, die alles überströmt mit feinem goldenen Licht . . . Der Mäher ist ein Bild des Todes, so wie das große Buch der Natur es uns sagt — aber was ich suchte ist das ‚*presqu'en souriant*'. Es ist ganz gelb, außer einer Reihe violetter Hügel; von einem blassen, blonden Gelb." Dieser gelbe Mäher, der in der Sonnenhitze schnell seine Arbeit beendigen will, der den Tod vorstellt mit dem „*presqu'en souriant*", wir empfinden, daß Vincent hier über den Tod spricht, den er in sich kommen fühlte. So war auch die Zypresse, der Baum des Todes, „*la tâche noire dans un paysage ensoleillé*", die dunkle Fortsetzung der Sonnenblume für ihn: statt Licht kam Finsternis. Am deutlichsten liest man das auch aus seinem letzten Werk „*Corbeaux noirs sur un champ de blé*", das in seiner bedrückenden Finsternis des Himmels von einem Vorbei des Lebens spricht.

Van Gogh hat immer nach der Natur gemalt und als er, wie in der Anstalt, das nicht konnte, übertrug er gern Radierungen von anderen in Gemälde. Vor eigenen Entwürfen hatte er Angst — sie regten ihn zu viel auf — d. h. das Unbewußte, das seinen Geist zugrunde richtete, kam in seinen Phantasien zu direkt nach oben — vor der Natur aber fand er den Libidoabfluß auf die Realität.

Er signierte seine Gemälde nur mit „Vincent". Als Erklärung gibt er selbst an, daß man in Frankreich Vincent besser aussprechen könnte, als van Gogh. Hier muß er aber sich selbst nicht gut verstehen, denn in Holland signierte er auch nur „Vincent". Wir wollen also eher einen Infantilismus darin sehen und bedenken, daß er im Tiefsten seiner Seele eigentlich alles für Theo machte. Er blieb das Kind Vincent, wie vor Theo, so auch für die Welt. Ein infantiler Narzißmus, gleichfalls nur den Vornamen zu schreiben, wie die größten Maler: Rembrandt und Leonardo u. a. es auch taten.

Vieles über die Triebkräfte in seiner Seele haben wir aus seinen eigenen Briefen lesen können; denn Vincent war ein guter endopsychischer Wahrnehmer, hatte viel Libido und also viel Aufmerksamkeit auf sich selbst gerichtet, und konnte mehr wahrnehmen, als z. B. ein Durchschnittshysteriker, da ihm als Schizophrenem das Unbewußte der Oberfläche näher lag.

Zusammenfassend können wir sagen:

Mehr und mehr introvertierte Vincents Libido sich in seinem Leben und regredierte zu den besprochenen infantilen Komplexen. Parallel zu

dieser Entwicklung geht die Entwicklung seiner Kunst. Die Kunst entstand als Ausweg aus einer Libidostauung und bewegte sich mit wachsendem schizophrenen Geisteszustand in expressionistischer und endlich in ornamentaler Richtung.[1]

Die Entwicklung seiner Schizophrenie wird verständlich aus den Einwirkungen der Außenwelt auf seine Seele mit ihren verstärkten Komplexen.

Schließlich: Daß Vincent sich ohne moralische Beschwerden immer von Theo unterhalten ließ, und von dessen Dürftigkeit immer noch mehr erflehte, muß man aus seiner Einstellung zu Theo verstehen: Das Kind hat ja ein gewisses Recht darauf von seinem Vater (auch von dem vom Unbewußten gewählten) erhalten zu werden.

Aus der Vateridentifizierung im Über-Ich und der Scheidung zwischen Über-Ich und Es wird verständlich, daß Vincent immer wieder den Kontakt mit der Außenwelt suchen konnte und zugleich in autistischer Richtung sich entwickeln mußte.

In den fast 700 Briefen an seinen Bruder und an Emile Bernard, die an Kunstwert gegen seine Gemälde eigentlich nicht zurückstehen, hat er, wie in seinen Gemälden, versucht, sich seiner Libido zu entledigen. Aber weder Briefe, noch Gemälde konnten ihm den Verkehr mit lebenden Menschen vertreten, nach dem er sich sehnte und vor dem er sich scheute.

---

1) Er geht soweit in seiner Umgestaltung der Natur, daß z. B. der bekannte Kunstkritiker Max Deri in „Die neue Malerei" (Leipzig, E. A. Seemann) sagt, er gehe eigentlich noch etwas weiter als das, was man als Expressionismus definieren muß: Er ist zwar Expressionist, er gestaltet zwar die Natur um, im Sinne eines Gefühles; aber dies Gefühl holt er ständig aus beschränkt-persönlichem, rein ichsuchendem und ich-süchtigem Temperament. Er ist der subjektive Expressionist.

Benvenuto Cellinis dichterische Periode

Von Dr. Imre Hermann (Budapest)

Cellini weiß in seiner ziemlich ausführlichen eigenen Lebensbeschreibung von vielen künstlerischen Betätigungen zu berichten, von Betätigungen als Gold- und Silberarbeiter, als Bildhauer, als Zeichner, doch auf dichterische Produkte lenkt er nur ein einziges Mal, in einer kurzen Periode seines langen Lebens die Aufmerksamkeit der Nachwelt.[1] Unter den Ereignissen

1) Dieser *„passagère“* Wandel gibt Aussicht auf Kontrolle und Weiterbildung unserer, in mehreren Abhandlungen („Beiträge zur Psychogenese der zeichnerischen Begabung“. Imago VIII, 1922; „Die Randbevorzugung als Primärvorgang“, Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse. IX, 1923; „Organlibido und Begabung“, daselbst) und Vorträgen („Alexander Petöfi“, „Äußerungen der Handerotik im Säuglingsalter und ihre Verbindung mit der Oralerotik“ in der Ungarischen Psychoanalytischen Vereinigung) entwickelten Begabungstheorie. Diese Theorie darf nur als eine Zusammenfassung vorläufiger, theoretisch verallgemeinerter Anschauungen betrachtet werden, denn erstens verallgemeinert sie gewisse konkrete Funde aus einigen Analysen und einigen biographischen Daten und es wird durch Annahmen vorausgesetzt, daß dieselben Funde auch in anderen (vielen, wenn auch nicht allen) Fällen auffindbar wären. Zweitens sind unsere Anschauungen theoretisch, da durch sie aus gewissen vorgefundenen Eigenschaften eine andere vorgefundene Eigenschaft — eben die in Frage stehende Begabung — theoretisch ableitbar begründet werden soll. Reihen wir neue Funde den älteren an, so wird die Wahrscheinlichkeitsstufe der Gültigkeit der entwickelten Ansichten erhöht und gerade dies wäre der Zweck der vorliegenden und in demselben Hefte folgenden (sowie in dem in Vorbereitung befindlichen musikpsychologischen Hefte der „Imago“) zu veröffentlichenden Mitteilungen. Bemerken möchte ich, daß, was die Tatsachen selbst anbelangt, sie nicht an unsere Theorie gelötet sind, sondern als Tatsachen von jeder von unserer noch so verschiedenen Theorie berücksichtigt werden müssen. Der andere Zweck der vorliegenden und kommenden Beiträge verfolgt ein progressives Ziel, er will die Fortentwicklung, die Vervollkommnung des früheren erreichen. Wir wollen uns nicht in alten Stellungen verschanzen und es soll einer Modifikation oder einem Fallenlassen ursprünglich ausgesprochener Ansichten der Weg nicht abgesperrt werden; doch scheint es uns, daß wir in den Grundprinzipien: Rolle der Libido des wirkenden Organs; Rolle der motorisch-organischen Peripherstellen; Rolle gewisser „Komplexe“, welche inhaltlich mit wesentlichen Zügen der Begabungsarten zusammenfallen, zu der „Deutung“ der letzteren beitragen, den „Sinn“ der letzteren angeben können, nicht geirrt haben.

des neununddreißigsten Lebensjahres finden wir mehrere Dichtungen aufgezeichnet (IV. Buch der Autobiographie).[1] Ist nun, so muß gefragt werden, die Seele Cellinis während dieser Zeit Veränderungen unterworfen worden, welche das Auftreten der von uns verlangten Bedingungen (stärkere Oralerotik, Totenkomplex, Seherkomplex)[2] ihrerseits bedingt haben können?

Cellini war in dieser Zeit im Kerker; anfangs konnte er sich noch in der Modellierkunst betätigen und bewegte sich auch ziemlich frei in der Festung San Agnolo. Später aber, nach einem mißlungenen Fluchtversuch war er monatelang mit gebrochenem Beine an ein finsteres Loch gebunden, wo er kaum etwas Licht hereinbekam (CXIX). Cellini berichtet nun selbst über Erlebnisse, die ihn hier überfielen, noch bevor er zu dichten anfing. Kurz gesagt: er hatte hier, im Kerker, klare Visionen, er hörte Prophezeiungen und glaubte an die eigene prophetische Macht, er fühlte sich in einer Art Traumzustand, den er nach und nach angenehm fand.

Diese Erlebnisse könnten vielleicht unter dem Namen „Haftpsychose" leicht erledigt werden, doch dürfen wir bei diesem Namen nicht stehen bleiben. Erstens sind die psychotischen Erlebnisse selbst in ihrer psychischen sinnvollen Determination zu betrachten, sie sind der wunscherfüllenden Tendenz der Seele unterzuordnen, und zweitens sagt weder eine psychiatrische Diagnose, noch selbst eine solche analytische Betrachtung etwas darüber, weshalb eine besondere Begabung auftrat, oder, wenn wir hier vorsichtig mit den Werturteilen sein wollen, weshalb die schon vorhandene künstlerische Ausdrucksart den Platz einer anderen Art des künstlerischen Ausdrucks überläßt.

Man könnte vielleicht meinen, die dichterische Betätigung wäre schon durch die Mächtigkeit des Erlebnisses erklärbar, das mächtige Erlebnis könnte nur durch dichterische Leistungen abreagiert werden. Eine Berechtigung kann dieser Anschauung nicht zugesprochen werden. Cellini

1) Es wurde die nach den Camerinischen und Bianchinischen Ausgaben gefertigte ungarische Übersetzung von Szana benützt. Von deutschen Übersetzungen stand mir nur die kunstvolle Goethesche (nach einer alten, fehlerhaften italienischen Ausgabe bereitete) Übersetzung zur Verfügung.

2) Erklärung der Zusammenhänge: Oralerotik: Sublimierung in der Sprache, im Reim (Weiß, Von Reim und Refrain, Imago II, 1915); Totenkomplex (= Geliebtwerden als [Schein-]Toter[Tote] oder Lieben eines [einer] Lebendigtoten): Lebens-, Todesambivalenz der Laute: sie werden lebendig, um sogleich zu sterben, können belebende Wirkung ausüben, obzwar sie selbst sogleich verklingen; Seherkomplex (= die Überzeugung von der eigenen prophetischen Gabe): Das Vorauswissen des Kommenden (formal), im Reim, Rhythmus.

konnte sich auch sonst über Mangel an mächtigen, auch mit Tod bedrohenden, aufregenden Erlebnissen, Vorfällen, lebensbedrohenden Krankheiten nicht beklagen. Sein Narzißmus, den man vielleicht heranziehen möchte, war schon früher und auch später ziemlich hoch gespannt; wollen wir uns nicht nur mit quantitativen Veränderungen begnügen, dann müssen wir den Hinweis auf die Mächtigkeit des Erlebnisses, auf den Narzißmus, der möglicherweise im Kerker noch gesteigert wurde, fallen lassen. Die Unmöglichkeit der gewohnten Leistung der Hand, der Modellierarbeit zwang den schwerverletzten Künstler, diese Betätigungsart auf das Mindestmaß einzuschränken oder überhaupt aufzugeben. Aber weshalb blieb er nicht beim sonst so beliebten Zeichnen? Die von ihm im Kerker von Mörtel und Wasser zubereitete Tinte konnte wohl auch ebenso gut (respektive ebenso schlecht) wie zum Schreiben — er schrieb seine Gedichte auf — auch zum Zeichnen (seiner Visionen) benützt werden. Wäre es vielleicht die Finsternis allein, durch welche die neue Leistung hervorgelockt wurde? Gewiß, die Finsternis hat Anteil an seiner dichterischen Leistung, doch ist dieser Anteil nicht so direkt, wie man es denken könnte, eine lenkende Kraft für die Betätigung. Die psychoanalytische Denkweise verlangt, daß wir nicht die Mächtigkeit des Erlebnisses allein, oder einen herausgegriffenen Moment direkt, ohne einen Sinn angeben zu können, zur Erklärung heranziehen, sondern die gesamte psychische Situation muß sinnvoll gewirkt haben.

Cellini sah sich im Kerker dem Tode sehr nahe, nicht nur wegen der möglichen Verurteilung zum Tode, sondern wegen der speziellen Situation des Lebendigbegrabenseins, worauf sich eben die Stimmung des schon genannten Traumzustandes bezieht. Er dachte an Selbstmord, doch — ein höheres Wesen, eine unsichtbare Kraft stellte sich ihm zu Diensten, dieses Wesen, sein Schutzgeist, wahrsagte ihm und die Prophezeiungen bewahrheiteten sich sogleich. Es äußert sich darin der Wunsch des Lebendigbegrabenen, geliebt zu werden, nicht verlassen, nicht einsam da verschmachten zu müssen. Durch diese Liebe kam er in Gottes Nähe, woher er dann die Fähigkeit zum Prophezeien erhielt. Er glaubte an seine seherische Begabung, denn er mußte an seine Befreiung glauben, und war es der Papst, der ihm im Wege stand, so mußte er Schutz von noch höher, vom Himmel aus bekommen.

Die Stummheit, die ihm durch das Kerkerleben aufgezwungen war, die Unmöglichkeit der Modellierarbeit der Hand, vielleicht auch die paranoide — doch auch verständliche — Furcht gerade vor einer Vergiftung

(CXXV, CXXVI) mußten die Orallibido verstärken. Durch lautes Singen wurde sein trostloses, stummes Heim mit Stimmen belebt (CXIX). Die Libido der Hand — die vorauszusetzende organische Grundlage der Kunst des Bildhauers, Zeichners — regrediert zur Orallibido, woher sie onto- und phylogenetisch, wenn auch nur teilweise, abstammt. Eine Regression wäre aber Cellinis neue psychische Verfassung auch von dem Standpunkte, daß der Vater zwar auch gut zeichnete, doch auch stärker als der Sohn mit „dichterischer und gewissermaßen mit prophetischer Vene beschenkt war" (VI), die Reorganisation der seelischen Kräfte in Cellini zielte also in der Haft auf die Organisation des Vaters, floß sozusagen in alte, schon im Vater erprobte Bahnen zurück. In der Regression äußerte sich die Liebe zum Vater[1] als Identifikation mit dem Vater. Zur Regression zwang nun die Situation im allgemeinen, mit ihrem Drang zur Wiederbelebung der Phase des halluzinatorischen Wirklichkeitssinnes, zum Niederringen des Realitätsprinzips; die Regression wurde aber auch *quasi* real hervorgebracht durch die Situation im besonderen, der Finsternis, des Eingesperrtseins, also der Situation des Kindes im Mutterleibe. Er fleht zum Gottvater um Befreiung.

Bezeichnend ist auch, was für Schmerzen und körperliche Unannehmlichkeiten durch Cellini hier beschrieben werden: „So sang ich auch den ganzen Tag Psalmen und viele andere meiner Gedichte, alle an Gott gerichtet. Nur machten mir meine Nägel, die immer fortwuchsen, das größte Übel. Ich konnte mich nicht anrühren, ohne daß sie mich verwundeten, noch mich ankleiden, ohne daß sie innwendig oder auswendig hängen blieben, und mir große Schmerzen verursachten; auch fingen mir die Zähne an, im Munde abzusterben, und weil sie sich an die gesunden stießen, so wurden sie endlich ganz los in der Kinnlade und die Wurzeln wollten nicht mehr in ihren Einfassungen bleiben. . . . Wenn ich das merkte, zog ich sie heraus, wie aus einer Scheide, ohne Schmerzen und Blut, und so hatte ich leider viele verloren. Indessen schickte ich mich noch auch in diese meine Übel: bald sang ich, bald betete ich, auch fing ich ein Gedicht zum Lob des Gefängnisses an und erzählte in demselben alle die Vorfälle, die mir begegnet waren." (CXIX, nach Goethe). (Die Rolle der lokalen körperlichen Vorgänge in der Erhöhung der Organlibido und dadurch der Begabung soll hier nebst dem Erscheinen des Kastrationskomplexes beachtet werden.)

1) Auch der Haß gegenüber dem Vater äußerte sich: in der feindlichen Stellung gegenüber dem Papste.

Wir fassen das Gesagte zusammen: Es ist aller Grund anzunehmen, daß Cellini während seiner dichterischen Periode in einer Seelenverfassung war, welche durch erhöhte Orallibido (geringer gewordene Handlibido), durch den Totenkomplex (Geliebtwerden als Lebendigtoter) und durch den Seherkomplex (die Übezeugung an der prophetischen Begabung) bezeichnet werden kann. Diese Faktoren dürften jetzt nicht der Verdrängung unterworfen werden, da sie durch Wunschtendenzen des Ichs genährt waren, hingegen gelangten sie in der Sublimierung zur wenn auch gemildert befriedigenden einheitlichen Auswirkung. In seinem Gedichte „Capitolo" blicken uns diese Faktoren direkt entgegen. Hier einige bezeichnende Strophen:

Nie hörst du ein Wort! Mit deiner Nahrung bringt der Soldat, ein gewesener schmutziger Apotheker und Bauer, nur traurige Nachrichten.

... Ich erzähle dir ein großes Wunder. Eines Tages dem durch die Unglückslage angeregten Wunsche gehorchend, kam mir der Gedanke, eine Feder in die Hand zu nehmen.

... Da flog in mein' Körper das Feuer der Dichtkunst! Wahrlich, ich glaube, sie kam herein, wo das Brot, da ihr keine andere Tür offen stand.

... Ich sang und beschrieb mein Unglück, mir von Gott Gnade und Hilfe bittend, denn ich spürte, daß der Tod mir die Augen schloß.

... Doch die Trompete der Wahrheit deckte mir die Zukunft auf, und ich sagte ihnen alles, ohne zu verschweigen, weil mein Leid heftig sich rührte.

... Aus dem schrecklichen Schmerze halbwegs erwachend, widmete ich Gott meine Seele und war glücklich, in eine bessere Welt gehen zu können.

Da sah ich einen Engel vom Himmel heruntersteigen, einen Palmzweig in der Hand. Mit strahlendem Antlitz versprach er mir glücklichere Tage.

In Gottes Namen, sagte er, auf deine Feinde wartet ein grausames Schicksal; sie werden sich nach heftigem Kampfe zerstreuen, aber du lebst in Freuden und in Freiheit; gelobt sei der, der Vater ist im Himmel und auf Erden.

*

Man könnte sich vielleicht dafür interessieren, ob bei Cellini die für die zeichnerische (richtiger zeichnerisch-modellierende) Begabung in Beschlag genommenen Faktoren nachzuweisen wären. Nun die Libidobetontheit der Hand — ein teilweise vererbtes Gut — ist nicht direkt, nicht zweifellos nachweisbar; der Künstler hätte hier viel Intimes über seine Art zu lieben erzählen müssen, und das tat sogar der in seiner Selbstbiographie nicht

immer salonfähige Cellini nicht, dessen Bekenntnisse doch eher extra- als introvertiert sind. Sicher steht vor uns die allgemeine Handfertigkeit Cellinis, dann seine zu Tätlichkeiten stets bereite Streitsüchtigkeit, welcher zufolge er ohne Hemmungen Schwert oder Dolch zu benützen pflegte. Auch das wissen wir, daß er in den jeweiligen Gegenstand seiner Bearbeitung verliebt war (LXV), dies Gefühl vielleicht durch die oftmaligen Berührungen mit der Hand aufrechterhaltend. — Hingegen ist uns die Tatsache seiner Körperschönheit, das zweite fakultogene Moment der zeichnerischen Begabung überliefert worden. Seine Mutter war, wie auch ihre Geschwister, von seltener Schönheit (III). Er soll ein sehr schöner Knabe gewesen sein. Durch ihn selbst sind öfters Aussagen Fremder notiert, welche seine damalige Knabenschönheit rühmen (XIX, XLIV).

Die Regression zum zeichnerischen Ausdruck bei Goethe

Von Dr. Imre Hermann (Budapest)

Am Anfange des zweiten Teiles von „Dichtung und Wahrheit" beschreibt Goethe, wann und wie er in sich den Drang (zum ersten Male?) fühlte, zeichnen zu müssen. Es war die Zeit nach einer Liebesentsagung, nach der lustig begonnenen, qualvoll beendigten Bekanntschaft mit Gretchen. Er war sich selbst und der Einsamkeit überlassen und da fing er an, auf die ungeschickteste Weise — obzwar er von Kindheit an unter Malern gelebt hatte und künstlerische Betrachtung der Gegenstände gewohnt war — nach der Natur zu zeichnen. Er hing hartnäckig an dieser einzigen Art, sich zu äußern — obzwar schon längst mit dichterischen Schöpfungen beschäftigt — und setzte seine ganze Kraft in diese Betätigung. Es stieg langsam eine neue Begabung empor.

Bald nachdem wir diese Richtungsänderung seiner künstlerischen Einstellung zu hören bekommen, erfahren wir (zwei Seiten weiter), daß er von solchen „halb künstlerischen Streifpartien wieder nach Hause gezogen ward, und zwar durch einen Magnet, der von jeher stark auf ihn wirkte: es war seine Schwester". Sie, die Schwester war zwar äußerlich entschieden häßlicher als Gretchen, aber er tröstete sich doch, nachdem sein Verhältnis mit Gretchen gelöst war, mit seiner Schwester, „um desto ernstlicher, als sie heimlich die Zufriedenheit empfand, eine Nebenbuhlerin los geworden zu sein". Goethes Liebe für Gretchen hatte sich also in die Geschwisterliebe gerettet. Also auch eine Richtungsänderung, aber statt einem neuen Objekte geltend, galt es hier dem alten Objekt der Schwester.[1] Die Richtungsänderung bedeutet hier eine regressive Besetzung.

---

1) Goethes Geschwisterliebe siehe ausführlich bei Rank: „Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage." 1912, S. 501 bis 518.

Wo wir regressive Besetzungen von einer Art vorfinden, sind wir gewohnt, auch regressive Besetzungen anderer Art anzutreffen, und da wird die Frage laut, ob denn die neu emporsteigende Begabung nicht ebenfalls auf einer regressiven Besetzung ruhe, hervorgezwungen durch die Liebesenttäuschung. Es wäre also — nach unserer Annahme — notwendig nachzuweisen, daß eine Regression zur Wiederbelebung der Handerotik und der kindlichen Gedanken über die eigene Schönheit führte. Diese Ableitung setzt wiederum ihrerseits voraus, daß bei Goethe in der Kindheit diese zwei vermuteten Komponenten der zeichnerischen Begabung wirksam waren.[1]

Es ist nun interessant, zu erfahren, daß Gretchen „von ungemeiner, und wenn man sie in ihrer Umgebung sah, von unglaublicher Schönheit" gewesen war (fünftes Buch), daß sie sich nicht küssen ließ, auch gab sie niemandem die Hand, auch ihm nicht; „sie litt keine Berührung".[2] Doch am Anfange der Bekanntschaft drückte sie liebevoll mit beiden Händen seine Rechte, er hinwieder drückte sein Gesicht auf ihre Hände; auch von späterher erinnert er sich an eine Szene, als sie ihm beim Abschied gar herzlich die Hände drückte und nur beim allerletzten Abschied küßte sie ihn. Es war also ein Verhältnis, welches die Hand- und Munderotik recht wohl reizen konnte, ohne direkte Befriedigungsmöglichkeiten zu bieten. Abgeleitet wurden diese Erregungen durch sprachliche Sublimierungen. Als Gretchen für Goethe verloren ging, mußte also die schon früher eingesetzte Sublimierung auf die Handerotik transponiert werden, wenn nämlich der Weg der Regression tatsächlich von der Mund- zur Handerotik führte (NB. auf Grund einer gewissen Etappe der Entwicklung; eine noch tiefere Regression hätte wieder auf die Munderotik — vielleicht schon ohne Sublimierungsmöglichkeit — zurückführen können).

Wir müssen nicht weit nach Belegen für die infantile, starke Libidobetontheit der Hände Goethes nachforschen! Das einzige mitgeteilte, selbstphantasierte „Knabenmärchen" „Der neue Paris" (zweites Buch) dreht sich sozusagen um die Handerotik und — um die Knabenschönheit. Es ist gleichzeitig ein Produkt des Ödipus-Komplexes. (Er träumt, er stehe vor

1) Es sei hier eine kleine Bemerkung Gottfried Kellers erwähnt: „Den, der seinen Körper mit Absicht in einen schmutzigen Kittel steckt, verlache ich, und den, der sein Äußeres ekelhaft vernachläßigt, bemitleide ich; denn, wenn der das Gefühl der Schönheit für sich selbst nicht hat, so hat er's auch nicht für die Natur . . ." (Brief an Johann Müller, 1837.)

2) Ähnlich „scheu" war übrigens auch Goethes Schwester.

dem Spiegel, betrachte so seine verschiedenfarbigen Kleidungsstücke, die er an- und auszieht, unter anderem die Weste von Goldstoff, geschnitten aus des Vaters Bräutigamsweste; dann handelt es sich um Finden von Gattinnen.)

Aus dem Inhalt sei erwähnt: Merkur erscheint ihm und übergibt drei verschiedenfarbige, wunderschöne, große Äpfel, er muß sie den drei schönsten jungen Leuten der Stadt geben. Die Äpfel verwandeln sich in den Händen in drei schöne Frauenzimmerchen, die sachte an den Fingern aufwärtsgleiten, dann steigen sie weit in die Höhe und verschwinden. Plötzlich erblickt er auf seinen Fingerspitzen ein allerliebstes Mädchen, bald auf dieser, bald auf jener Fingerspitze herumtanzend.[1]

Als er später in die Gegend der „schlimmen Mauer" kommt, hält er seine Finger manchmal in die Höhe, in der Hoffnung, die kleine Nymphe wieder darauf balancieren sehen zu können. In dem Garten, hinter der Mauer weiter wandelnd, hört er die Vögel rufen: Paris, Paris! und Narziß, Narziß! Die Erlaubnis, weiter gehen zu dürfen, empfängt er nur unter der Bedingung, daß er Hut und Degen (!) zurückläßt, weiterhin, daß er sich umkleidet. Nachdem das geschehen, findet er sich, in einen Spiegel blickend, gar hübsch, und gefällt sich besser als in seinem steifen Sonntagskleide. Er muß noch über ein Gitter und einen Kanal. In diesem Paradies angekommen, trifft er sich mit der früheren Nymphe (des Traumes), nach verschiedenen Unterhaltungen spielen sie Krieg miteinander, indem sie hölzerne Puppen aufstellen, auf die sie mit Achatkugeln feuern müssen. Als er im Eifer heftiger wirft, geschieht ein Wunder: die zertrümmerten Figuren fügen sich von selbst wieder zusammen, werden lebendig und verlieren sich gegen die Mauer. Die Gegnerin, in ihrer Wut, gibt ihm darauf eine Ohrfeige, was er mit Küssen beantwortet, sie schreit auf, er aber wird aus dem Garten hinausgeworfen. Am Ende steht er feucht auf einem durchnäßten Boden. Um sich den Ort des Pförtchens, das den Eingang durch die Mauer bildet, merken zu können, schaut er sich jetzt draußen um; er bemerkt einen Brunnen in dessen Nähe.

---

1) Man vergleiche die Phantasie mit derjenigen von Patient „Groß" (Zur Psychogenese der zeichnerischen Begabung); das Herumspielen mit farbigen Gegenständen, mit den Jugenderinnerungen eines Malers, im Aufsatze „Organlibido und Begabung" beschrieben. Auch Munkácsy weiß ähnliche Erinnerungen anzugeben. Er spielte mit sechs Jahren, statt zu lernen, mit den schönen Pfeifen seines Vaters. Die Form und Farbe der Pfeifen faszinierte ihn. Wenn er nur in die Nähe der Pfeifen gelangen konnte, streichelte, liebkoste er sie mit den Händen.

Kann das ganze Märchen als eine Geburtsphantasie gedeutet werden, so muß uns noch die Art der Lebendigmachung stutzig machen: sie geschieht durch Wurf — natürlich mit der Hand. Und da mag uns der Gedanke kommen, daß wir Goethes infantile Sexualtheorie darin erblicken dürfen, daß der Vater mit der Hand etwas gegen die Mutter schleudert; der Herr über den Tod ist dann aber wieder ein Wurf, ein Wurf, wie er in der Szene des Tellerschleuderns nach Freuds Deutung, realisiert ist. Vom Standpunkte der Organbetrachtung aus wäre also die Hand Herr über Leben und Tod.

Interessant genug ist auch eine andere kleine Erinnerung Goethes; sie wird gleich nach diesem Märchen erzählt, und bezieht sich darauf, daß er sich in der Duldung körperlicher Leiden als ernsthafter Stoiker übte; als eines der Beispiele wird der Fall erwähnt, „wenn man mit zwei Fingern oder der ganzen Hand sich wechselweise bis zur Betäubung der Glieder schlägt, oder die bei gewissen Spielen verschuldeten Schläge mit mehr oder weniger Gesetztheit aushält . . .“[1]

Noch weiter als in der Frage der Handerotik können wir bezüglich der eigenen Schönheit gelangen. Er bekam als kleines Kind die Blattern (erstes Buch). „Der ganze Körper war mit Blattern übersäet, das Gesicht zugedeckt, und ich lag mehrere Tage blind und in großen Leiden. Man suchte die möglichste Linderung und versprach mir goldene Berge, wenn ich mich ruhig verhalten und das Übel nicht durch Reiben und Kratzen vermehren wollte. Ich gewann es über mich . . . Endlich, nach traurig verflossener Zeit, fiel es mir wie eine Maske vom Gesicht, ohne daß die Blattern eine sichtbare Spur auf der Haut zurückgelassen; aber die Bildung war merklich verändert. Ich selbst war zufrieden, nur wieder das Tageslicht zu sehen und nach und nach die fleckige Haut zu verlieren: aber andere waren unbarmherzig genug, mich öfters an den vorigen Zustand zu erinnern; besonders eine sehr lebhafte Tante, die früher Abgötterei mit mir getrieben hatte, konnte mich, selbst noch in späteren Jahren, selten ansehen, ohne auszurufen: Pfui Teufel! Vetter, wie garstig ist er

1) Schläge auf die Fingerspitzen wurden auch vom in der Anmerkung (S. 426) erwähnten Maler erinnert. — Auch sonst arbeitete Goethe gegen körperlichen und seelischen Schmerz: „Der Geist muß nur dem Körper nicht nachgeben.“ Nach Entgegennahme der Todesnachricht des Sohnes arbeitete Goethe mit Gewalt, „und es möchte kein Zweifel sein, daß der unterdrückte Schmerz und eine gewaltsame Geistesanstrengung jene Explosion . . . dürfte verursacht haben.“ (Zitiert nach Möbius, Goethe I, S. 195 nnd 196.)

geworden; dann erzählte sie mir umständlich, wie sie sich sonst an mir ergötzt, welches Aufsehen sie erregt, wenn sie mich umhergetragen . . ."

Aus einer direkten, persönlichen Analyse wäre sicher in einem ähnlichen Falle mehr zu erfahren, doch so viel muß auch durch diese Tatsachen ersichtlich werden, daß wir unsere Erwartung bezüglich der regressiven Besetzung der Handerotik und der Gedanken über die eigene Schönheit (regressive Kompensierung für die verlorene Schöne) bestätigt sehen.

Bemerkenswert ist, daß Goethe noch öfters vom Unterrichtnehmen im Zeichnen, beziehungsweise vom Sichausbilden in dieser Kunst zu berichten weiß; einmal nach dem Bruch mit Lili („so half mir auch [sc. außer der dichterischen Betätigung] die Gegenwart eines wackeren Künstlers über manche böse Stunden hinweg, und ich verdankte hier, wie schon so oft, einem unsicheren Streben nach praktischer Ausbildung einen heimlichen Frieden der Seele in Tagen, wo er sonst nicht wäre zu hoffen gewesen") (zwanzigstes Buch), und dann nach der Flucht vor Frau von Stein, während des italienischen Aufenthaltes.

Nachdem man diese Ableitung zu Ende geführt hat, drängt sich die Tatsache auf, daß Goethe doch vorwiegend Dichter und nicht Maler (graphischer Künstler) war, und unsere Aufgabe wäre, die Bedingungen dieser Begabung nachzuweisen. Wer Goethes Leben aus seinen eigenen Beschreibungen kennt, dem brauche ich hier nur einzelne auffällige Züge der Oralerotik vorführen; man denke nur an die hypochondrischen Schluckbeschwerden, an die Trinklust, an die Furcht vor den Folgen des Kusses (Verwünschung seitens einer eifersüchtigen Französin), an das selbstaufgezwungene Kußverbot, an die Lust, das Produzierte selbst vorzulesen, vorzutragen. Der Seherkomplex äußert sich beim Großvater in der von ihm bewunderten prophetischen Begabung (die er nicht vererbt wissen will), doch auch bei ihm selbst in den Vorausahnungen (der Fall nach dem Abschied von Friederike; er gibt Beweise seiner Spürkraft; seine Überzeugung, daß alles auf und nieder wandelt, alles wiederkehrt); selbst die Wünsche sollen Vorausahnungen von Fähigkeiten sein; der Totenkomplex: er verläßt sozusagen in der höchsten Blüte seiner Liebe seine Angebeteten. „Es ist eine sehr angenehme Empfindung, wenn sich eine neue Leidenschaft in uns zu regen anfängt, ehe die alte noch ganz verklungen ist. So sieht man bei untergehender Sonne gern auf der entgegengesetzten Seite den Mond aufgehen und erfreut sich an dem Doppelglanze der beiden Himmelslichter" (dreizehntes Buch); in der Freundin von Klettenberg hat er sich direkt eine Hinscheidende ausgewählt:

„Schaue, wie sie sich hinüber aus des Lebens Woge stritt“ (fünfzehntes Buch); nach dem Bruch mit Lili: Dieselben Lokalitäten in der Stadt „ließen denn doch kaum die beiden noch immer Liebenden, obgleich auf eine wundersame Weise auseinander Gezogenen, ohne Berührung. Es war ein verwünschter Zustand, der sich in einem gewissen Sinne dem Hades, dem Zusammensein jener glücklich-unglücklichen Abgeschiedenen verglich“ (neunzehntes Buch).

Das Besondere in diesen Komplexen ist nun, daß wir sie vielleicht auf eine gemeinsame Ursache zurückführen können, darauf nämlich, daß Goethes Geschwister eines nach dem anderen starben: er konnte dieses Ereignis vorausahnen, nahm somit aber auch zur Liebe und zum Tode eine besondere Stellung ein. Er sah den Schmerz der Mutter und wollte auch sterben, um von der Mutter ebenso geliebt zu werden. Durch diese Deutung würde die Kette, die sich bei der Ableitung der Handerotik und der Freudschen Deutung des Tellerhinauswerfens bildete, geschlossen werden. Vielleicht kommt noch dazu, daß er die Liebe zur Schwester Cornelia — auch wenn an sie statt der Brüderchen oder Schwesterchen die Reihe zu sterben käme — nicht aufgeben wollte.[1]

Wir wollen uns endlich einer Frage zuwenden, der wir nicht gerne ausweichen möchten: Wieso kommt es, daß die Jugenderinnerungen bei Goethe die Daten zur Psychogenese seiner minderen Begabung enthalten, ebenso wie z. B. bei Leonardo da Vinci die von Freud bearbeitete Jugenderinnerung sich auf die Oralerotik bezieht. Leonardo war zwar auch Dichter, doch seine Hauptbegabung auf künstlerischem Gebiet lag in der bildenden Kunst: Warum bezieht sich die Jugenderinnerung nicht auf die Handerotik und auf seine Körperschönheit, „sein Körper war (doch) mit nie genugsam gepriesener Schönheit geschmückt“ (Vasari: Künstler der Renaissance)?

1) Wenn man irgendwie die große Sterblichkeit in Goethes Familie (Geschwister und Kinder) ebenfalls heranziehen will, an die asphyktische Geburt Goethes denkt, muß einem eine vage Konstruktion von einer organischen Komponente des Totenkomplexes, etwa als Ausläufer des Todestriebes in den Sinn kommen. — Bezüglich des mimischen, dramatisierenden Talentes wollen wir auf die angeblichen, heftigen Szenen im Elternhause zwischen Vater und dessen Schwiegervater hinweisen. („Textor warf ein Messer nach ihm, Goethe zog den Degen“. Zitiert nach Möbius, a. a. O., S. 175), dann aber auch darauf, daß so wie bei Shakespeare und Petöfi, auch bei Goethe wenigstens in der Vorgeschichte der Familie ein Wirtshof — Schauplatz oft theatralischer Betrunkenheitsszenen — nicht fehlt (Eigentum des Großvaters väterlicher Seite, den Goethe selbst nicht gekannt hatte, aber er konnte vielleicht doch im Wirtshof heimisch gewesen sein — oder wäre die „fakultogene“ Wirkung des Wirtshofs nur durch den Vater übertragen worden?).

Man muß hier die Antwort wieder nur von wirklich durchgeführten Analysen erwarten, doch etwas läßt sich auch theoretisch sagen. Erstens behaupten wir doch, daß die Grundlagen der Begabung nicht verdrängt, sondern sublimiert, und zwar rückschließend aus dem Gesetze der Gleichzeitigkeit den Künstler fast ständig begleiten. Das muß aber zur Folge haben, daß sie mit stärkerem Schuldbewußtsein verbunden sind, wie z. B. die Forderung der Handerotik bei den Zeichnern, Malern, der Oralerotik bei den Dichtern. Die Selbstbiographie wird aber nie zu einer Analyse, die auch gegen das Schuldbewußtsein arbeiten kann. Zweitens muß es als möglich erachtet werden, daß die Grundlagen der Begabung vom Begabten selbst irgendwie geahnt werden; es ist aber eine alte Erfahrung, daß gegen die Preisgabe solcher Grundlagen ein mächtiger Widerstand besteht.

Die Regel der Gleichzeitigkeit in der Sublimierungsarbeit

Von Dr. Imre Hermann (Budapest)

Vor kurzer Zeit wurde von Pfister (Imago VIII/1, 1922) der Freudsche Satz weiter ausgeführt, respektive an der Hand von Beispielen erörtert, daß primäre unverdrängte sexuelle Triebkräfte vorhanden sein müssen, auch wo höchste Geistesfunktionen entfaltet werden. Erstere sind Bedingungen für letztere. Man könnte versuchen, diesen Satz auch noch anders auszudrücken und dann würde man vielleicht finden, daß er nichts anderes besagt, als daß zur Bahnung einer höheren geistigen Funktion einzig das Vorhandensein einer gewissen Libidomenge nicht genügend sei, sondern daß diese Libidomenge eine sich eben frei ausbreiten wollende, eine noch nicht angetastete sein muß.

Bedenkt man, was wir über die eine Wurzel der Fähigkeit zum tiefen Denken (vielleicht zu tiefen Leistungen überhaupt) ausfindig machen konnten, daß nämlich, durch eine übergangs-masochistische Grundlage ermöglicht, der körperliche Schmerz nicht unterdrückt, nicht verjagt, aber auch nicht masochistisch „genossen" oder hypochondrisch ausgelebt wird, sondern quasi mit Hilfe der Denktätigkeit, was den narzißtischen Anteil anbelangt, aufgearbeitet wird (wodurch auch die empfundene Intensität des Schmerzes sinkt), dann steht man wieder vor derselben Tatsache: die sich eben ausbreiten wollende (narzißtische) Libidomenge wird einem anderen, höheren Ziele — sofort — zugeführt.

Das gleichzeitige Vorhandensein von Libidoerregungen und krampfhaftem Denken an etwas anderes ist aus Onaniebeschreibungen bekannt (Cl. Happel, Onanieersatzbildungen, Internat. Zeitschr. f. PsA. IX/2, 1923); ein interessanter Fall, die heterosexuelle Libido betreffend, ist von R. K.

(Schriftsteller und Bankier), in seinem „Rückblick“ beschrieben: Er spricht von seiner Liebe zu Ottilie. Damals war er etwa dreizehn Jahre alt. „. . . wir lernten sehr fleißig uns in die Augen zu blicken. Ab und zu streichelte ich ihre Hand, dann sah sie mich zärtlich an. Ein Duft von einem unbeschreiblichen Etwas ging von ihr aus, der mir den Atem raubte und die Sinne umnebelte. Und da geschah es mitunter, daß wir beide die Haltung verloren und unsere Lippen sich flüchtig berührten . . .“ Einmal ereignete sich nun etwas im Schlafe bei K., vermutlich eine Pollution, und jetzt veränderte sich die Situation. „Auch in mir riefen die unschuldigen Liebesplänkeleien mit Ottilie allmählich Gewissensbisse wach. Ich begann vor ihr zurückzuweichen, die Besuche einzuschränken. Führte der Zufall aber dennoch ein Alleinsein herbei, dann dachte ich, während wir uns küßten, krampfhaft an andere Dinge.“ An welche Dinge, das erfahren wir leider nicht; diese Sublimierung aufs Denken läßt ihre Folgen aber auch so vermuten: es stieg eine gegenüber der früheren viel kräftigere schriftstellerische Leistung empor, auch stürzte er sich „mit neuem Eifer auf die Bücher und las ganze Nächte hindurch bis zur völligen Ermüdung“. Hier war also, wenigstens was die Bahnung der sublimierten (Denk-) Leistung betrifft, eine Gleichzeitigkeit mit der sexuellen Erregung vorhanden.

Auch sollen die ebenfalls schon beschriebenen Stereotypien der Künstler während ihrer Arbeit[1] in diesem Zusammenhange wieder Erwähnung finden. Über diese Stereotypien äußerten wir uns in dem Sinne, daß sie eine milde Libidotonuserhöhung gerade der Organe, respektive Komplexe bezwecken, welche vom Standpunkte der künstlerischen Leistung eine Führerrolle spielen. Auch hier also: Gleichzeitigkeit des primären Triebes und der sekundären, sublimierten Leistung.

Ein allgemein gültiges Gesetz kann zwar vorläufig noch nicht statuiert werden, doch als Regel dürfen wir schon aussprechen, daß die Sublimierung eine Gleichzeitigkeit — im Sinne der psychischen Präsenzzeit und nicht der physikalischen Zeit — von Anfangsantrieb und Endresultat, von Grundlage und Erwirktem, von primärem Trieb und sekundärer, sublimierter Geistestätigkeit beansprucht. Die Bahnung einer

1) Zum Beispiel schluckweises Trinken beim Dichten, Hervorrufen unangenehmer Gefühle durch kaltes Fußbad, starke Gerüche. Riechen von faulendem Obst hängt bei Schiller mit dem bei ihm ebenfalls stark ausgeprägten Totenkomplex zusammen.

Begabung muß sicher unter Befolgung dieser Regel vor sich gehen.[1] — Vielleicht ist nicht vieles mit dieser Regel ausgesagt, aber ausgesprochen muß doch einmal auch etwas Selbstverständliches werden.

1) Diese Regel der Gleichzeitigkeit ist gewissermaßen analog derjenigen der Organerogeneität, welche ein räumliches Beieinander des die unsublimierte Libidomenge abführenden und des die sublimierte Leistung ausübenden Organs verlangt, also der Regel sozusagen der Gleichörtlichkeit. (Siehe die Regeln der Gleichzeitigkeit und Gleichörtlichkeit betreffend, in ihrer Beziehung zu den „Assoziationsgesetzen": Psychoanalyse und Logik. Imago-Bücher VII, 1924.)

Die Grundlagen der zeichnerischen Begabung bei Marie Bashkirtseff

(Nach dem „Journal de Marie Bashkirtseff")

Von Dr. Alice Hermann-Cziner (Budapest)

Was die Aufzeichnungen der Marie Bashkirtseff zu einer reichhaltigen Quellenschrift der Begabungsforschung macht, ist die Preisgabe intimer Einzelheiten — ein reiches Material für psychoanalytische Bearbeitung.

Verständlich wird diese Aufrichtigkeit jedenfalls dann, wenn wir bedenken, was wir ja schon aus der ersten Seite des Tagebuches erfahren und immer wieder bestätigt sehen, daß sie von dem selbst unter Künstlern auffallend starken Narzißmus der Autorin genährt wird. Durch diese rückhaltlose Preisgabe ihrer Lebensschicksale, Gedanken und Wünsche will sie das Interesse des Lesers und somit den so heiß ersehnten Ruhm der Nachwelt für sich sichern und der Narzißmus, welcher all ihre — auch die geringsten — Lebensäußerungen mit Eigenliebe besetzt, läßt ihr alles mit ihrer Person Zusammenhängende interessant und mitteilenswert erscheinen.

Dieser tief wurzelnde Narzißmus, der uns einerseits zu Daten hinsichtlich der Genese der Begabung Marie Bashkirtseffs verhilft, läßt anderseits die Rolle, die diese Begabung in ihrem Leben einnahm, in einem eigentümlichen Lichte erscheinen. Wir wissen, mit welcher Leidenschaftlichkeit Marie Bashkirtseff von ihrer frühesten Jugend an „nach Größe" strebte (sie meint sich bis ins dritte Jahr solcher Phantasien zu erinnern), wie sie ihre Träume bald als berühmte Sängerin, bald als Malerin, bald als Schriftstellerin, ja sogar als Weltdame und Mittelpunkt eines politischen Kreises zu verwirklichen meinte; ja es scheint, als ob keine ihrer Hoffnungen vollständig ohne Berechtigung gewesen wäre. Wir können uns manchmal des täuschenden Gefühls nicht erwehren, daß die Malerei für Marie Bashkirtseff nur eines der möglichen Mittel zum Ziele war.

Nun, es widerspricht der hier vertretenen Theorie durchaus nicht, in dem starken Narzißmus der Künstlerin die treibende Kraft (oder eine der treibenden Kräfte) der künstlerischen Betätigung zu sehen[1] — ebenso wenig ist aber mit ihm das eigentliche Problem gelöst. Dieses besteht ja hier in der Frage der speziellen Begabung, also darin, warum es gerade doch die Malerei war, die Marie Bashkirtseff die libidinöse Befriedigung gab, warum unter den möglichen Ausdrucksformen, mit denen sie sich in der Phantasie beschäftigte, gerade diese zur Wirksamkeit durchdrang.

Marie Bashkirtseffs zeichnerische Versuche gehen angeblich in das dritte Lebensjahr zurück, wo sie mit der Kreide Profile auf Großvaters Spieltisch entwarf (Kinderwunsch?), eine Tätigkeit, die sie auch weiter fortsetzte. Mit zehn Jahren bekam sie, wie wir hören, die ersten Zeichenstunden, wobei sie sich dem Professor, der sie zum Nachzeichnen anhalten wollte, widersetzte, um lieber Naturstudien zu machen. Systematischen Unterricht im Zeichnen beginnt sie mit 17 Jahren, wirft sich sogleich mit leidenschaftlichem Eifer auf diese Kunst, einem Eifer und einer Leidenschaftlichkeit, die bis zu ihrem, mit vierundzwanzig Jahren erfolgten Tode nicht nachließen. Ihre Meister — Julian und Robert Fleury — sind besonders am Anfang von ihrer Begabung und den raschen Fortschritten, die sie macht, frappiert. Später scheint sie zwar nicht alle hochgespannten Hoffnungen zu erfüllen und ihre schwer zu befriedigende Ambition hat manche Enttäuschung zu erleiden; doch werden ihre Bilder im Salon ausgestellt, sie bekommt Auszeichnungen und gute Kritiken, ihr Name wird bekannt und ihre Kunst von führenden Malerpersönlichkeiten ihrer Zeit gewürdigt.[2]

Die beiden Faktoren, deren Wirksamkeit bei der Entstehung der zeichnerischen Begabung von I. Hermann aufgezeigt wurde: die Handerotik und der von Kindheit an lebendige Gedanke an die eigene Schönheit spielen in der seelischen Entwicklung Marie Bashkirtseffs eine ganz ausnehmend große Rolle; was sich da noch besonders plastisch hervorhebt, ist die innige Verknüpfung, die diese beiden Faktoren einerseits zueinander,

1) Die Rolle des Narzißmus für das Künstlertum ist von Freud, Rank wiederholt gewürdigt worden und bildet die Grundlage der allgemeinen Begabung. Gestaltung und Narzißmus hängen doch aufs engste zusammen! (Siehe I. Hermann, Berliner Kongreßvortrag und „Organlibido und Begabung"). Freud äußert sich über diesen Zusammenhang die Denkarbeit betreffend zuletzt im „Das Ich und das Es" (S. 56 bis 57).

2) Auch daraus, daß Marie Bashkirtseffs Begabung sich nicht über eine mittelmäßige Höhe emporschwang, läßt sich die größere Freiheit, mit der sie über die von uns vermuteten Grundlagen derselben spricht, verstehen.

anderseits zu inhaltlichen Bezügen der ausgeübten Kunst aufweisen. Gleich in der Einleitung gibt uns Marie Bashkirtseff die Beschreibung ihres kindlichen Äußern und der Einstellung ihrer Umgebung zu diesem: „Ich war ziemlich unansehnlich, hager und nicht hübsch.[1] Das hinderte die Welt keineswegs daran, mich als ein Wesen zu betrachten, aus der einst mit unbedingter Notwendigkeit das Allerschönste, Glänzendste, Wunderbarste werden sollte, was es nur gibt . . .“ „Eines Abends sagte mir ein Herr lachend im Theater: ‚Zeigen Sie Ihre Hände Fräulein — Oh! die Art, wie sie behandschuht ist, läßt nicht daran zweifeln, daß sie einst furchtbar gefallsüchtig sein wird.‘“[2] Mit zehn Jahren hören wir sie ihr Abendgebet verrichten: „Mein Gott, gebe, daß ich nicht die Blattern bekomme, daß ich schön werde, daß ich eine schöne Stimme habe, daß ich glücklich in der Ehe werde und daß Mama lange lebe!“ (I, 11.) Die Reihenfolge der Wünsche ist da jedenfalls charakteristisch. Gleich danach berichtet sie von den schon erwähnten Zeichenstunden. Das Problem der eigenen Schönheit — sie scheint es fast stets als ein Problem zu empfinden — beschäftigt Marie Bashkirtseff während ihres ganzen Lebens. Mit dreizehn Jahren schreibt sie: „Die ganze Welt sagt mir, daß ich hübsch sei; meiner Treu, vor mir selbst glaube ich nicht daran.“ (I, 37.)

Mit größerer Sicherheit scheint sie die Schönheit ihrer Hände[3] zu empfinden; eine wahre Verliebtheit klingt aus Äußerungen, wie der folgenden hervor (aus dem vierzehnten Jahre): „Ich liebe die Einsamkeit vor einem Spiegel, wo ich meine Hände bewundern kann, so weiß, so fein, kaum etwas rosa in ihrem Innern angehaucht.“ (I, 62.) In derselben Zeit beschreibt sie, wie sie in der Kirche innig betete, „knieend, das Kinn auf die sehr weißen und feinen Hände gestützt; aber mich besinnend, wo ich bin, verbarg ich meine Hände“. (I, 58.) (Sexuelles Schuldgefühl — bezogen auf die Hände!)

In diesem Jahre scheint sich ihre Schönheit zu ihrer Befriedigung entwickelt zu haben; sie ist im Tagebuch ein ständig wiederkehrendes Thema und wird stets mit großer Begeisterung behandelt. In einem weißen

1) Also wieder ein Fall, wo die Forderung, ein schönes Kind gewesen zu sein, nicht erfüllt wird, aber wieder ein Fall einer Malerin! (Siehe „Beiträge zur Psychogenese“ und „Organlibido und Begabung“.) — Vielleicht wäre die Tatsache, daß diese fakultogene Schönheit in der Kindheitsperiode nicht organisch begründet war, zur Erklärung der Mittelmäßigkeit ihrer Begabung heranzuziehen.

2) Journal de Marie Bashkirtseff. Paris. Bibliothèque Charpentier, 1912. Tome I, p. 9.

3) Lokalisierte Schönheit — wie bereits im Falle Dürers erwähnt („Organlibido und Begabung“).

Kleide ruft sie aus: „Ich bin entzückt von mir. Unter dieser weißen Leinwand meine weißen, oh wie weißen Arme! . . . Ich bin hübsch, ich bin voller Leben.“ (I, 70.) Ein paar Wochen früher schreibt sie: „Es ist wahr, ich bin wirklich hübsch. In Venedig im großen Saal des Palazzo Ducale stellt das Deckengemälde von Paolo Veronese Venedig in der Gestalt einer großen, blonden, frischen Frau dar; ich erinnere an dieses Gemälde. Meine photographischen Bildnisse werden mich nie gut wiedergeben können; es fehlt die Farbe und meine Frische, meine unvergleichlich weiße Haut sind das schönste an mir.“ (I, 63.)[1]

Einen Monat später in Firenze hören wir Marie Bashkirtseff zum erstenmal über künsterische Eindrücke berichten: „Ich schwärme für die Malerei, für die Skulptur, für die Kunst, wo sie sich auch befindet. Ich könnte volle Tage in den Bildergalerien verbringen . . . Muß ich es sagen? Ich traue mich nicht . . . Man wird ein Zetergeschrei erheben! Also im Vertrauen! Die ‚Madonna della Sedia‘ von Raffael gefällt mir nicht; das Gesicht der Jungfrau ist blaß, ihre Gesichtsfarbe nicht natürlich, ihr Ausdruck ist eher der eines Stubenmädchens, als der heiligen Jungfrau, der Mutter Jesu . . . Oh! aber es ist da eine ‚Magdalene‘ von Tizian, die mich entzückte. (NB. Marie Bashkirtseff hatte rotblonde Haare.) Aber — es gibt immer ein aber — sie hat zu starke Fäuste und zu dicke Hände.“ (I, 72.) Wer die erste Kunstkritik der jungen Marie Bashkirtseff liest, wird den Einfluß der Art der eigenen Schönheit auf die Entstehung ihres künstlerischen Schönheitsideals kaum übersehen können. Dieses Schönheitsideal scheint beständig zu sein und als Marie Bashkirtseff schon ausübende Künstlerin ist, haben schön gemalte Hände immer eine große Wirkung auf sie. In dieser Epoche ihres Lebens rückt die Beschäftigung mit der eigenen Schönheit in den Hintergrund. Sie gibt sich ganz der Malerei hin, mit einer Wucht, die ihr augenscheinlich Schönheit wie Gesundheit untergraben hilft. Ihrem Schmerz darüber gibt

---

1) Auch dem Umstand, daß in Marie Bashkirtseffs Schönheit oder wenigstens in ihrer Bewertung dieser Schönheit, gerade die Farben eine so große Rolle spielten (weiße Haut „mit kaum durchschimmernder Röte“, rotblondes Haar, Frische der Farben), muß eine Bedeutung in der Entwicklung zur Malerin zuerkannt werden; neben der Rolle der Handerotik vielleicht nur eine sekundäre. Sie soll — nach eigenen und fremden Aussagen — eine bessere Zeichnerin als Malerin gewesen sein. Jedenfalls deutet aber ihr Entwicklungsgang darauf, daß zur Erklärung ihres „Farbensinnes“ keine besondere fakultogene Eigenschaft (eventuell erogene Betontheit der Augen, der Schautätigkeit) vorangesetzt werden muß; ihr Ursprung ist wohl die Beschäftigung mit den Farben des eigenen Körpers.

sie jedoch später mehrmals Ausdruck und auch Äußerungen wie die folgende, wiederholen sich: „Diesen Abend nach dem Bade wurde ich plötzlich so hübsch, daß ich zwanzig Minuten damit verbrachte, mich anzuschauen." (II, 99.) Ängstlich beobachtet sie die Wirkung ihrer fortschreitenden Schwindsucht auf ihr Äußeres und meist sind es die Arme, von denen sie befriedigt feststellt, daß sie von ihrer Fülle noch nichts eingebüßt haben.

Nur noch zwei Äußerungen, die das „woher" und „wohin" der Libidobetontheit von Marie Bashkirtseffs Händen illustrieren mögen. Die erste lautet (aus dem achtzehnten Lebensjahre): „Ich hätte wunderbare Hände haben können, wenn die Finger nicht unwürdigerweise von den Saiteninstrumenten zugrunde gerichtet wären und wenn ich meine Nägel nicht kaute.[1] Aber die Instrumente würden noch nichts machen, wenn ich anständige Nägel hätte." (II, 59.) Und die zweite (aus demselben Jahre): „Breslau (eine Künstlerkollegin) sagt, daß die Art, wie ich die Gegenstände berühre, von erlesener Schönheit ist, obzwar ich keine Hände von klassischer Schönheit habe. — Aber man muß Künstler sein, um diese Schönheit herauszufinden; der Bürger und der Mann der Welt beachten nicht die Art, wie man die Gegenstände ergreift . . ." (II, 95.)

Also nicht nur die statisch-ruhende, sondern auch die greifende, die sich betätigende Hand wird geliebt; von hier aus ist der Schritt zurück zu den wirklichen Libidobetätigungen schon viel näher. Wie die Entwicklung des künstlerischen Schönheitsideals, so steht also auch der Weg zur künstlerischen Betätigung vor unseren Augen.

---

1) Die andere libidinöse Grundlage des Nägelkauens, die Oralerotik, mag in der Sublimierung zur Erklärung der schriftstellerischen Begabung von Marie Bashkirtseff (wohl auch ihres Konversationstalentes) dienen; auch die von ihr hervorgehobene Tatsache, daß sie sich bis dreieinhalb Jahren an der Brust nährte, soll hier erwähnt werden. — Daß sie von Kindheit an ein Tagebuch mit der ausgesprochenen Absicht führte, es nach ihrem Tode der Öffentlichkeit zu überlassen und sich somit die Bewunderung der Nachwelt zu verschaffen, deutet auch auf einen ziemlich starken (narzißtischen) Totenkomplex. (Geliebt werden als Tote!)

KRITIKEN UND REFERATE

Dr. KARL ABRAHAM: Giovanni Segantini, ein psychoanalytischer Versuch. 2., revidierte und ergänzte Auflage. Leipzig und Wien, Franz Deuticke 1925. (Schriften zur angewandten Seelenkunde. XI. Heft.)

Dieses Werk gehört zu den frühesten erfolgreichen Versuchen, die Anwendung der Psychoanalyse auf das Verständnis des künstlerischen Schaffens, auch des bildenden Künstlers, auszudehnen. Den besonderen Schwierigkeiten dieses Problems ließ sich nur durch einen glücklichen Griff bei der Auswahl des Materials und durch außergewöhnliche Gründlichkeit und Geschicklichkeit bei seiner Behandlung begegnen. Daß Abraham beiden Anforderungen gerecht geworden ist, steht schon längst fest und braucht aus Anlaß der zweiten Auflage kaum noch einmal ausgesprochen zu werden. Besondere Hervorhebung verdient hingegen der Nachtrag, in welchem der Autor den Nachweis führt, wie genau seine Feststellungen durch die späteren Forschungen, bei denen seinen eigenen klinischen Erfahrungen kein geringer Anteil zukam, bestätigt worden sind. Das Zwanghafte des Kreislaufes vom Glück durch Enttäuschung, Feindschaft und Depression hindurch bis zur künstlerischen Überwindung wirft ein neues Licht auf Segantinis Leben; auch läßt sich erst jetzt verstehen, warum die Phantasie des zu melancholischen Verstimmungen neigenden Künstlers so stark zu dem Bildnis der dem Kinde Nahrung gebenden Mutter hinstrebte.

Dr. Hanns Sachs (Berlin).

Dr. GONZALO R. LAFORA: Estudio psicolójico del cubismo y del expresionismo. Archivos de Neurobiolojia. Tomo III. Num. 2. Madrid 1922.

Ausgehend von den Freudschen Anschauungen über die künstlerische Schöpfung unternimmt es der Autor, die kubistischen und expressionistischen Kunstwerke psychologisch zu deuten. Es finden sich in dieser Arbeit sehr interessante, mit Beweisen belegte Zusammenfassungen über Ursprung und Entwicklung dieser beiden Richtungen, über die psychologische Analyse ihrer ästhetischen Anschauungen und über die nahe Verwandtschaft zwischen der modernen und der schizoiden Kunst. Den Zeichnungen der Primitiven, der Kinder und der Schizophrenen sind besondere Kapitel gewidmet. Der Arbeit ist ein reichhaltiges Illustrationsmaterial beigegeben, in dem wir Picasso und Chagas als die Hauptvertreter dieser beiden Richtungen finden.

In seiner Studie kommt Lafora zu folgenden Schlußfolgerungen:

Die ultramoderne Kunst ist nur eine Rückkehr zur primitiven Ausdrucksform des menschlichen Gedankens, d. h. zur ästhetischen Ideologie der prähistorischen Menschen und der Kinder, die in der

Malerei ihre Gefühle und abstrakten Begriffe wiedergeben, indem sie ihrer Phantasie vollkommen freien Lauf lassen. Sie zeichnen nicht die visuelle Realität, sondern die Phantasievorstellung. Dem kubistischen Maler und mehr noch dem expressionistischen liegt es nicht mehr, seine unbewußten Wünsche der Kritik seines Bewußtseins zu unterwerfen, die ihm Gesetze diktiert und ihm gewisse Beschränkungen bei der visuellen Darstellung der Außenwelt auferlegt, wie das bei der klassischen Kunst und auch noch bis zu einem gewissen Grad beim Impressionismus der Fall war. Sie gehen viel weiter: Sie lassen durch ihr Bewußtsein hindurch die geheimnisvolle Grundlage ihres Geistes sich vollkommen frei entfalten und entwickeln, die von Wünschen und Begierden ganz primitiver Art erfüllt ist, die in ihr durch das Bewußtsein unterdrückt gehalten werden.

Denn die kubistische und die expressionistische Kunst ist nur die Darstellung der unbewußten Tendenzen des modernen Menschen. Ebenso wie dies bei den Träumen, den Fehlleistungen der Fall ist, zeichnen sich diese Schöpfungen durch Zerfallenheit, Mangel an Perspektive, Ordnung in der Szenerie und durch assoziative Inkoordination aus. Ganz dieselben Eigenschaften finden wir auch bei der schizoiden oder dissoziierten Gedankenbildung, die ja nur eine Qualität oder, besser gesagt, Modalität der Gedankenbildung überhaupt ist, die mit jeder Stufe der intellektuellen Entwicklung zusammenfallen kann, d. h. entweder mit der beschränkten und bornierten Mentalität der Degenerierten oder mit der überragenden Mentalität eines Genies.

Die expressionistische und kubistische Malerei geht bis auf die ersten Schizophrenen oder intuitiven Kubisten zurück; aber es gelang ihr niemals, eine Schule zu bilden. Die Ursachen hiefür sind verschiedener Art: der Expressionismus entbehrte jeder theoretischen Grundlage und jeder ästhetischen Organisation und fand auch keinen günstigen Boden, denn die Malerei der letzten Jahrzehnte ist durch einen akademischen Dogmatismus gekennzeichnet, der jede freie Regung des Künstlers unterdrückte. Diese dogmatische Schranke wurde zwar von einigen Ausdrucksformen der modernen Kunst durchbrochen (Impressionismus, Pointillismus usw.), doch blieben diese bei der visuellen Auffassung der Malerei. Aber die Malergenerationen, die danach kamen, führten rasch und immer weiter gehend eine Reihe von Neuerungen und künstlerischen Freiheiten ein, bis sie zum Expressionismus und Kubismus gelangten, wo alles Abstraktion der Realität ist, wo die unbewußte Sphäre schrankenlos Ausdruck erhält, ohne irgendeine Bewußtseinszensur. Man wird jetzt auch verstehen, daß die schizoiden Künstler, die früher vom öffentlichen Leben der Kunst aus akademischem Despotismus ausgeschlossen waren, sich jetzt mit denen verbündet haben, die entschlossen waren, ihre ästhetischen Normen dort durchzusetzen, wo es keine Vorurteile gebe, wo der künstlerische Ausdruck unabhängig und frei sein würde. Auf diese Weise setzte sich der Kubismus als schulbildende Bewegung durch.

Dr. Allende-Navarro (Chile).

Prof. HONORIO F. DELGADO: El dibujo de los psicopátas. Vortrag gehalten in der Nationalakademie für Medizin in Lima am 21. April 1922.

Der Autor untersucht die Zeichnungen einiger Schizophrenen, die zahlreiche erotische Symbole enthalten. Man findet da Türen, Schlüssel, Hieroglyphen, Gestirne usw., bei andern wieder hat das Grundmotiv eine ausgesprochen totemisti-

sche Richtung, d. h. die Bilder sind anthropo- oder zoomorph; einige Zeichnungen wiederum stellen die Tendenz zu einer intrauterinen Regression dar, polymorphe Erotik, inzestuöse Strebungen usw. Es handelt sich hier also um eine „paläogenetische Symbolisierung", um eine ästhetische Ideologie auf archaischer Grundlage, und zwar bei Kranken, die ja doch gewöhnlich gar keine Bildung und keine Kenntnis der alten Kunst besitzen. Die Arbeit von Delgado ist mit zahlreichen Illustrationen ausgestattet, und am Schluß der Untersuchung weist der Verfasser auf dieselben vom technischen und wissenschaftlichen Standpunkt hin. Die Zeichnungen der Psychopathen bilden nicht nur inhaltlich, sondern auch durch die Erklärungen, die die Patienten darüber geben und durch ihre Assoziationen ein bedeutungsvolles und vom psychodiagnostischen und psychognostischen Standpunkt sehr verwertbares Material.

Dr. Allende-Navarro (Chile).

R. A. PFEIFER, Dr. phil. et med., Oberarzt der Psychiatrischen Universitätsklinik Leipzig: Der Geisteskranke und sein Werk. Eine Studie über schizophrene Kunst. Verlag Kröner 1923.

Das vorzüglich ausgestattete Werk bringt eine Fülle interessantester Zeichnungen und Bilder sowie sprachlicher Dokumente einer Schizophrenen, die vor der Krankheit nie produzierte, eines durch Krankheit bedingten Stilwandels und eines Fortbestehens von künstlerischem Können trotz Krankheit und zum Vergleich Bilder eines „dämonischen" aber gesunden Künstlers. Wer die Analysen Pfisters von Werken kranker Künstler gelesen hat, muß aufrichtig bedauern, daß dies Material — eben nur Material geblieben ist, denn es erübrigt sich, über den Text und die Problemstellung zu sprechen. Zur Illustration nur, daß das, was Pfeifer als Beispiel für Inkohärenz anführt, eine zusammenhängende Darstellung der Urszene ist von seltenster Klarheit und Ausführlichkeit. Er sagt von der Schreber-Analyse Freuds: „Was diesen schizophrenen Unsinn überhaupt lesenswert macht, ist doch nur seine geistvolle Deutung, und die stammt vom Gesunden." Nun, Pfeifer kann man nicht vorwerfen, daß er „hineingeheimnist" hat. Aber glücklicherweise spricht das Material für sich.

Dr. Karl Landauer (Frankfurt).

ROGER FRY: The Artist and Psycho-Analysis. Hogarth Press. London 1924.

Den Inhalt dieser Abhandlung bildet ein Vortrag, der im vergangenen Jahr vor der „British Psychological Society" gehalten wurde. Er beschäftigt sich viel mehr mit Kunst als mit P ychoanalyse und der Autor scheint in die letztere nicht sehr tief eingedrungen zu sein. Mit klarer Sachkenntnis, die wir bei einem so hervorragenden Künstler und Ästhetiker erwarten dürfen, erläutert er die in Künstlerkreisen heute schon fast zu einem Dogma gewordene Ansicht, daß der ästhetische Wert seinem Wesen nach etwas ganz Eigenartiges ist und von den mannigfaltigen affektiven Wirkungen sorgfältig unterschieden werden muß, die viele Kunstwerke auf Grund mehr oder weniger äußerlicher Assoziationen erzielen. Er betont ganz mit Recht, daß die Psychoanalyse sich bisher viel eingehender mit diesen Affekten befaßt hat als mit Ersterem, und fordert dazu auf,

weitere Untersuchungen über das Wesen und die Bedeutung dessen anzustellen, was er als reines künstlerisches Empfinden bezeichnen würde. Da Referent auf Grund dieser Arbeit von Fry in Kürze eine Behandlung des Themas beabsichtigt, soll eine weitere Besprechung dieser interessanten Schrift vorläufig unterbleiben.

Dr. Ernest Jones (London).

BÜCHEREINLAUF

FELIX EBERTY: Die Gestirne und die Weltgeschichte. J. M. Spaeth, Berlin 1924.

FRIEDRICH KLEIN: An der Schwelle des vierdimensionalen Zeitalters. Auriga-Verlag, Darmstadt / Berlin 1924.

DAVID KOIGEN: Der moralische Gott. Jüdischer Verlag. Berlin 1922.

HANS LUNGWITZ: Die Hetäre. Ein psychoanalytischer Roman. Ernst Oldenburg-Verlag. Leipzig 1925.

Prof. Avv. VITTORE MARCHI: La Filosofia del Romanesimo. Prolusione al corso di Filosofia della Storia tenuta il 26 aprile 1924. Casa Editrice „L'Idealismo realistico." Roma 1924.

MATTHIAS MEIER: Der Seelenbegriff in der modernen Psychologie. Verlag der Hochschulbuchhandlung Max Hueber. München.

JOST MILDE: Menschenkenntnis und Schrift. 2. Auflage. Frankes Buchhandlung. Habelschwerdt in Schlesien. 1925.

Dr. FRANZ RAUCH: Die Uroffenbarung und andere religiöse Fragen im Lichte der Prähistorik und der neueren Völkerkunde. Verlag von Ulr. Mosers Buchhandlung. Graz 1924.

KURT SONNENFELD: Hände. Die Geschichte einer Absonderlichkeit. Frisch & Co. Verlag. Wien-Leipzig 1925.

Dr. JOHANNES THYSSEN: Die Einmaligkeit der Geschichte. Eine geschichtslogische Untersuchung. Verlag Friedr. Cohen. Bonn 1924.

LEONE VIVANTE: Note sopra la originalità del pensiero specialmente concernenti la psicoanalisi e la psicologia. Maglione & Strini. Roma.

FERDINAND WEINHANDL: Wege der Lebensgestaltung. Verlag F. A. Perthes. Gotha 1924.

Das Geburtenproblem und die Verhütung der Schwangerschaft. Verlag „Roode Bibliothek". Amsterdam 1924.

CARL SPITTELER

Künstler stehen jenseits der Nekrologe; ihr Sterben und Auferstehen ist nicht an die Auflösung ihres Körpers gebunden, sondern an den Rhythmus der Jahrhunderte, der sie auf- und niederschaukelt, bis sie endgültig untersinken oder bei den Unsterblichen landen. Darum ist es wohl nicht angebracht, das Urteil über die Größe Spittelers und die Prophezeiung seiner Unsterblichkeit, die bei seinen Lebzeiten in diesen, nach einem seiner Meisterwerke benannten Blättern öfters ausgesprochen wurden,[1] noch einmal zu wiederholen und zu begründen. Auf den Glanz seiner schöpferischen Kraft ist jetzt durch seinen Tod ebensowenig ein Schatten gefallen, wie während des Schaffens durch die Bedrängnis innerer und äußerer Nöte, unter denen er entstand.

Statt über den der Macht des Todes nicht unterworfenen Künstler möchte ich ein paar Worte über den Eindruck sagen, den ich von der menschlichen Persönlichkeit des Abgeschiedenen empfangen habe — Eindrücke, die selbst bei strengster und kritischester Wertung durchaus danach angetan sind, die Umrisse der Dichtergestalt hervorzuheben, nicht, sie zu verzerren.

Der Greis mit den leuchtenden, tiefblauen Augen, dem ich vor etwa fünfzehn Jahren zum erstenmal gegenüberstand, sah dem Zeus ähnlicher als dem Apoll, den Spitteler sich selbst zum idealen Abbild gewählt hatte. Freilich, der ruhige Glanz, der über seiner ganzen Existenz lag und bis auf Arbeitszimmer und Garten ausstrahlte, die echte und fein abgestufte, nie ins Biedermännische abbiegende Liebenswürdigkeit des Empfanges, der

1) Hanns Sachs: Carl Spitteler. Imago II (1913), S. 73 ff. — Hanns Sachs: Homers jüngster Enkel. Imago III (1914), S. 80 ff.

in einem klippenreichen Gespräch stets sicher und unbefangen führende Takt — dies alles war und blieb echt apollinisch.

Da er wußte, daß ich gekommen sei, um von ihm zu hören, sprach er damals und auch später ziemlich ausschließlich über sich selbst. Ich glaube nicht, daß ihm das sehr schwer gefallen ist; so offen sein Blick, so weit sein Weltbild war, das eigentlich Interessante, Wissens- und Beachtenswerte blieb ihm offensichtlich stets die eigene Persönlichkeit. Daß diese Anbetung seiner „Seele" stets nur den unter schwersten Mühen erkämpften Werten und der teuer erkauften Wahrheit galt, sich nie ins Enge, Kleinliche, Egoistische verlor oder zur leeren Phrase verflüchtigte, darin lag der Wesenskern seiner Größe. So ist auch in allen seinen bedeutenderen Werken die Welt um das Ich des Dichters herumgestellt, der unter verschiedenen Namen, aber in stets leicht kenntlicher Verkleidung, als Prometheus, Victor, Konrad, Gerold, Apoll den eigentlichen Inhalt darstellt. Das Bewunderungswürdige ist, daß diese Selbstverliebtheit stets bereit blieb, jede, auch die empfindlichste Rücksicht auf sich selbst der künstlerischen Wirkung aufzuopfern. So idealisiert viele dieser Gestalten sind, eine gelegentlich bis zur vollsten Schonungslosigkeit gesteigerte psychologische Wahrheit sorgt dafür, daß sie niemals leblos und gipsern wirken.

Klar und bestimmt, fern von jeder Bescheidenheitspose, wie in seinen Werken und Gesprächen, handelte er auch in seinen Briefen über sich selbst. Als Musterbeispiel gebe ich ein Bruchstück aus dem weitaus interessantesten Briefe, den ich von ihm erhalten habe, hier wieder:

> „Dank. Das ist ein feiner und wahrer Aufsatz, für mich sogar aufschlußreich. Überhaupt habe ich in meinem Leben öfters das Gefühl gehabt, ich möchte, ein wissenschaftlich gebildeter Psycholog und Arzt würde mich mir erklären.
>
> Ich sehe mich selber folgendermaßen:
>
> Ich war und bin zeitlebens klar, auch in der größten Leidenschaft geht mir nie das nüchterne Urteil verloren; keine Spur einer Gefahr, daß ich jemals mein Phantasieleben mit dem Wirklichkeitsleben verwechsle. Dagegen gewinnt für mein Gemütsleben die Innenwelt eine unendlich überragende Bedeutung gegenüber der Außenwelt. Jähe, wahnsinnige, unwiderstehliche Gefühlsstürme, deren körperliche oder

nervöse Grundlage mir ein Rätsel sind (aber sie kommen selten). Und ein Geblendetwerden von leuchtenden Phantasiegestalten, deren Leuchtkraft mein Herz versengt (nicht mein Urteil). Ich kann deshalb wahnsinnig handeln, ohne wahnsinnig zu denken; weil meine Handlungen vom Gefühl ertrotzt werden. Siehe Victor: ein klarer Kopf und gebärdet sich wie ein Wahnsinniger. Er ist irgendwo krank.

Die Kunst nun ist mir eine dritte Welt neben der Innen- und Außenwelt, ein willkommenes Mittel, das, was mir herzlich wahr und wichtig ist, wahrer und wichtiger als die Wirklichkeitswahrheit, nun wirklich wahr werden zu lassen, hinzustellen.

Das kann ich ja alles nicht mit Worten sagen, aber als Beobachtungsobjekt für einen sehr, sehr gescheiten Psycho- oder Patho- oder Neurologen könnte ich schon dienen.

Meine Werke aber mögen dem Psychologen interessant sein deshalb, weil ich immer auf Schritt und Tritt wahr bleibe, alles den inneren Erlebnissen ablausche, nichts verschweige, nichts umgehe, nichts vertusche."

Unsere Gespräche drehten sich natürlich meistens um die Psychoanalyse, der er, wie ziemlich allen Dingen, als Künstler gegenüberstand. Als ich ihm zeigte, daß die Fehlhandlung Victors (gleich zu Anfang der „Imago"), der an der richtigen Hausnummer „in Gedanken" vorübergeht, dann nach langem Zögern das aus dem Hause hervorschallende Kindergeschrei zur Kenntnis nimmt, darauf sofort wieder mit Zweifel reagiert und sich zur Anerkennung erst entschließt, nachdem ihm der Gedanke: „Nun, es können mehrere Familien in einem Hause wohnen" zu Hilfe gekommen ist — daß diese Fehlhandlung in jeder Einzelheit der von Freud in der „Psychopathologie des Alltags" entwickelten Theorie entspreche, da war er von dieser Übereinstimmung durchaus nicht tiefer berührt. Die unbewußte Motivierung der Fehlhandlung, gegen die sich die Fachpsychologen („die schlechtesten aller Psychologen") erbittert wehrten, war dem Dichter selbstverständlich, das wissenschaftliche Breittreten und die dabei verwendeten Fachausdrücke und Wendungen schienen ihm überflüssig und häßlich.

An einer anderen Stelle desselben Briefes macht er diesem Grolle Luft:

„Schade, daß Sie bei Ihnen in Ihrer Gemeinde so ein fürchterlich wissenschaftliches Esperanto sprechen, daß man mir's immer erst

ins Deutsche übersetzen mußte, damit ichs verstehe. Ich muß stets an Heilsarmeedeutsch denken, wenn ich Schriften der Freud-Schule lese; es ist etwas fanatisch Ketzerisches dabei, dieses sich Verbohren auf stereotype Formeln. „Komplex usw."

A propos „Komplex": den Ödipus-Komplex halte ich für eine wesenlose Gehirnmarotte. Ich lebe nun schon siebenundsechzig Jahre auf dieser Erde, habe verschiedene Völker gesehen und unzählige Menschen beobachtet und noch nicht ein einzigesmal ein Beispiel dieser ebenso ungeheuerlichen wie ekelhaften Regung gesehen.

Aber daß die Erotik im Kindesalter zu spielen beginnt, erachte ich als einen wichtigen Fund. Und daß mein Kadettengeneral dahinein gehört, ist ja gar keine Frage. Natürlich hat das aber keine perverse Grundlage; ich bin so wenig pervers, daß ich einen physischen Ekel empfinde, wenn ein Mann auf der Szene auftritt usw. usw. — Verzeihung für das viele, heftige dumme Geschwätz."

Nicht der Sache selbst, dem „Tatbestand" gilt die Anteilnahme des Dichters, sondern ihrer künstlerischen Gestaltung. Daß das Gefühl, das den kleinen Gerold bei seinen Tagträumen von dem schönen, besiegten Kadettengeneral leitet, regelrechte Verliebtheit sei, dafür besteht bei Spitteler nicht der leiseste Zweifel. Aber daß man die Verliebtheit eines Knaben in einen Knaben „pervers" nennen könnte, dagegen lehnt er sich auf. Er hat ja auch insofern recht, als dieses „pervers" nicht einen Gegensatz zur Normalität, sondern ein wesentliches Stück der normalen Entwicklung bezeichnen soll.

Den „Ödipus-Komplex", den Spitteler nie gesehen haben will, hat er, wenigstens nach der Seite des Vaterhasses uud der Todeswünsche hin, auf das nachdrücklichste in „Konrad der Leutnant" geschildert. Wie tief und richtig muß der Dichter diesen „Komplex" mitempfunden haben, wenn er im „Olympischen Frühling" Hera, die Muttermörderin, von der Furcht vor dem Tode gepeinigt, gehetzt und von Haus und Bett und Thron vertrieben schildert. Wo wurde je eine Neurose exakter wiedergegeben und tiefer in ihren Ur- und Hintergründen erfaßt, als in diesen volltönend einherrollenden Versen, deren Poesie einen allerschärfsten — freilich der psychologischen und inneren Wahrheit geweihten — Realismus mit einschließt.

Auch die andere Seite, die Fixierung des Sohnes an die Mutter fehlt nicht. Ihr ist am stärksten, freilich auch am tiefsten verhüllt, „Imago“ gewidmet, dieses Meisterwerk des psychologischen Romans, das uns so vielerlei gelehrt und gewiesen, unsere Wissenschaft durch ein unentbehrlich gewordenes Kunstwort bereichert hat. Diesem einen Wort hat der Dichter soviel Sinn und Hintergrund gegeben, daß es kaum möglich gewesen wäre, ein anderes zu wählen, als wir daran gingen, dieser Zeitschrift ihren Namen zu geben. Wer „Imago“ in Wahrheit ist, dafür läßt sich allerdings ein wissenschaftlicher Nachweis nicht führen. Aber wer einmal ins Reich des Unbewußten hinabgestiegen ist und sein Auge an die Farbe und Form der dort hausenden Schattengestalten gewöhnt hat, der zweifelt nicht daran, daß eine so übermächtige „Imago“ sich nur da formen und die stärkste und freieste Seele überwältigen kann, wo die Zaubermacht des Unbewußten der Phantasie gebietet. Daß Victor den Gatten seiner Theuda scherzhaft seinen Statthalter nennt, während Spittelers Vater in dessen Knabenjahren diesen Titel wirklich führte (ebenso wie der Vater des „Narrenstudenten“ in den „Mädchenfeinden“), daß die Frau, der die in „Imago“ verklärte Liebe des Dichters galt, in Wirklichkeit seine nahe Verwandte war, — das sind nur kleine Nebenumstände, die dasselbe aussagen, was das ganze Werk uns verkündet. Ein Scheinbild, das stärker und lebendiger ist, als das Leben, dem es entnommen zu sein scheint, kann nur aus den Eindrücken der frühesten Kindheit, von der ersten und stärksten Liebe herstammen.

Je größer, tiefer und wahrer das Werk eines Dichters ist, desto mehr schenkt er nicht bloß unmittelbar der Menschheit, sondern auch in Einzelerkenntnissen unserer Wissenschaft. Darum läßt sich die Größe Spittelers auch aus dem, was ihm die Psychoanalyse dankt, ermessen.

Hanns Sachs.

IMAGO-BÜCHER

IV

Jolan Neufeld

Dostojewski

Brosch. M. 3.—, Halbleinen 4.50, Ganzleinen 5.—, Halbleder 6.—

Wie ist es möglich, daß ein Mensch so loyal gesinnt ist und dabei an einer Verschwörung gegen den Zaren teilnimmt? Wie kann jemand tief religiös und zugleich absolut ungläubig sein? Woher kommt es, daß ein Mensch, der mit jeder Nervenfaser an seiner Heimatscholle klebt, Monate, ja Jahre im Auslande verbringt? Dem Gelde ununterbrochen nachjagt, um es dann wie etwas vollkommen Wertloses zum Fenster hinauszuwerfen? Rätselhafte Charaktere, entgleiste Perverse sind seine Helden und geben uns Rätsel auf, die mit der Bewußtseinspsychologie nicht lösbar sind. Der Zauberschlüssel der Psychoanalyse aber sprengt die Schlösser.

V

Hanns Sachs

Gemeinsame Tagträume

Brosch. M. 6.—, Halbleinen 7.50, Halbleder 10.—

Als die Psychoanalyse auf die entscheidende Bedeutung der Tagträume für den Lebensweg und die Liebeswahl des Einzelnen hinwies, traf sie mit einer längst gangbaren Überzeugung zusammen, daß nämlich die Tagträume die Vorstufe seien, von der aus sich in begnadetem Sonderfalle der Aufstieg zum Kunstwerk vollziehe. Sachs untersucht nun, wie sich der Tagtraum zum Kunstwerk verwandelt, wodurch sich der Dichter vom Neurotiker, vom Verbrecher, vom Führer der Masse unterscheidet. Er weist auf den Zusammenhang zwischen dem nach Entlastung lechzenden Schuldbewußtsein und dem zur Verschiebung auf das Werk bereiten Narzißmus hin. Besonders analysiert er dann zwei Kunstwerke, die Anzeichen einer Produktionshemmung im Leben ihrer Schöpfer darstellen: Schillers „Geisterseher" und Shakespeares „Sturm". Die Psychoanalyse entwickelt sich „nach dem Gesetz, nach dem sie angetreten"; aus der Erforschung der Störungen erwachsen, die der unvollkommenen Bewältigung unbewußter Wünsche ihr Dasein verdanken, vermag sie sich den Problemen der künstlerischen Schöpfung auch am besten von der Seite der Hemmungen her zu nähern.

VI

Dr. Gustav Hans Graber

Die Ambivalenz des Kindes

Brosch. M. 3.50, Halbleinen 5.—, Halbleder 7.—

Aus dem Inhalt: Ambivalenz bei Bleuler; bei Freud. Der Urhaß. Die Elternbindung. Der Geschlechtsunterschied. Das Lustverbot. Tierphobien. Das Über-Ich.

Besonders fruchtbar. Bringt neues individuelles Material von Kindern selbst. Ein lesenswerter systematischer Versuch. *Zeitschrift für Sexualwissenschaft.*

VII

Dr. Imre Herrmann

Psychoanalyse und Logik

Brosch. M. 3.50, Halbleinen 5.—, Halbleder 7.—

Aus dem Inhalt: Dualschritte aus der Entwicklungspsychologie; in der schönen Literatur. Der Abwendungsschritt. Der Schritt des Sinkens. Über Sophismen.

Ein origineller und verdienstvoller Versuch, die Brücke von der Psychoanalyse zur Schulpsychologie und Philosophie zu zimmern. *Imago.*

VIII

Alfred Winterstein

Der Ursprung der Tragödie

Ein psychoanalytischer Beitrag zur Geschichte des griechischen Theaters

Brosch. M. 7.—, Halbleinen 8.50, Ganzleinen 9.—, Halbleder 11.50

Inhalt: Der Karneval von Viza und die Einweihungsriten der Wilden. Dithyrambus und Totenklage. Bocksgesang. Tod und Wiedergeburt als sittliches Werden.

Soziologie, Ethnologie, Völkerpsychologie

Freud: Totem und Tabu

Geheftet M 5.—, Halbleinen 6.—, Halbleder 9.—.

I. Die Inzestscheu. — II. Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen. — III. Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken. — IV. Die infantile Wiederkehr des Totemismus.

Freud: Zeitgemäßes über Krieg und Tod

Geheftet M 1.60, Pappband 2.—.

I. Die Enttäuschung des Krieges. — II. Unser Verhältnis zum Tode.

Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse

Geheftet M 3.50, Pappband 4.—.

I. Einleitung. — II. Le Bons Schilderung der Massenseele. — III. Andere Würdigungen des kollektiven Seelenlebens. — IV. Suggestion und Libido. — V. Zwei künstliche Massen: Kirche und Heer. — VI. Weitere Aufgaben und Arbeitsrichtungen. — VII. Die Identifizierung. — VIII. Verliebtheit und Hypnose. — IX. Der Herdentrieb. — X. Die Masse und die Urhorde. — XI. Eine Stufe im Ich. — XII. Nachträge.

Kolnai: Psychoanalyse und Soziologie

Kolnai weist darauf hin, daß der Marxismus, obgleich er gewiß nicht als ein paranoischer Fall aufzufassen sei, dennoch Zeichen einer paranoischen Konstruktion trage. . . . Kolnai sieht im Bolschewismus eine „regressive Erlösung von der paranoischen Starrheit". In dem Worte Erlösung liegt kein Werturteil, sondern es ist nur die psychologische Tatsache gemeint, daß sich gewisse seelische Stauungen, die der Marxismus bewirkte, im Bolschewismus Luft gemacht haben. *(„Frankfurter Zeitung.")*

Lorenz: Der politische Mythus

Geheftet M 3.—.

In einer Durchleuchtung der Seele von Revolutionen spürt er mit unendlich scharfsinnigem und feinfühligem Geiste, geschult an den modernsten Methoden psychoanalytischer Forschung, den inneren Antrieben von Massenbewegungen nach und findet in den Trägern dieser Umstürze geheime Motive wirksam, die er in geistreichen Darlegungen bis zu den Urformen zurückverfolgt. *(„Freie Stimmen.")*

Malinowski: Mutterrechtliche Familie und Ödipus-Komplex

Geheftet M 2.50, Ganzleinen 4.—.

Beschaffenheit der Familie in einer patriarchalischen und in einer mutterrechtlichen Gesellschaft. Die erste Phase des Familiendramas: die glückliche Verbindung von Mutter und Kind in den matrilinearen und patrilinearen Gesellschaften. Der erste Konflikt in der patriarchalischen und das Andauern der Harmonie in der matrilinearen Gesellschaft. Die infantile Sexualität bei den Kindern der Wilden und der Zivilisierten. Vorbereitung fürs Leben und Reaktion gegen die Autorität. Die Sexualität des späteren Kindesalters. Pubertät. Der Ödipus-Komplex und der Kernkomplex der matrilinearen Familie — eine Zusammenstellung.

Rank: Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung

Geheftet M 6.—, Halbleinen 7.50, Halbleder 10.—.

Mythologie u. Psychoanalyse / Die Symbolik / Völkerpsychologische Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien / Zur Deutung der Sintflutsage / Maneken-Piss u. Dukaten-Scheißer / Das Brüdermärchen / Mythus u. Märchen.

Róheim: Spiegelzauber

Geheftet M 2.50.

Róheim hat gesammelt, was sich an Vorstellungen über das Selbstbildnis im Spiegel in allerhand Zeiten und Völkern findet; er gelangt zum Ergebnis, daß darin diejenige Phase unserer Entwicklung Ausdruck sucht, die Freud als die zweite bezeichnete; worin nämlich, nach der ursprünglichen Verwechslung von uns mit der Welt, unsere Liebe sich um die eigene Person als um ein unterschiedenes Objekt zusammenzieht. . . . Die positiven Spiegelriten dienen der Lust solcher Selbstbespiegelung, die negativen dem Verbot, sich dadurch vom Anschluß an die Gemeinsamkeit zu lösen, oder entsprechen dem Grauen vor der Selbsterkenntnis; — so entspricht das Zerbrechen des Spiegels auch dem Überwinden der Eigenliebe oder aber dem eigenen Tod. Braut und Katze läßt man in den Spiegel sehen, um sie so ans Haus zu fesseln; aus gleichen Gründen verdeckt man den Spiegel vor Toten, um sie an ihr Grab zu binden, damit sie nicht zurückgeistern. Der Sonne, gedacht als des verstorbenen Vaters am Himmel, kann nur der Empörer oder der Zauberer ins Auge blicken, indem er sich ja ihres Ranges dünkt.

(Lou Andreas-Salomé im „Literarischen Echo".)

Zulliger: Zur Psychologie der Trauer- und Bestattungsgebräuche

Geheftet M 2.—, Ganzleinen 3.30.

I. Eine Schulkameradin ist gestorben. — II. Über Speiseverbote und Fastengebräuche. — III. Begräbnisgebräuche.

IMAGO, Band X (1924), Heft 4, („Bildende Kunst")

Internationaler Psychoanalytischer Verlag

Wien VII. Andreasgasse 3

Manuskripte sind vollkommen druckfertig, tunlichst in Maschinschrift einzusenden. Die Beiträge werden mit Mark 50.— (Dollar 12.—) pro Druckbogen honoriert. Die Autoren der Originalarbeiten erhalten 10 Freiexemplare des betreffenden Heftes. (Separatabzüge werden nicht angefertigt.) — Abgesehen von den Fällen, wo der Verlag ausdrücklich auch das Recht der Veröffentlichung in Buchform erwirbt, steht es dem Verfasser frei, über seinen Beitrag nach dem Erscheinen in der „Imago" auch anderweitig zu verfügen, wenn seit Ablauf des Kalenderjahres, in welchem der Beitrag erschienen ist, ein Jahr verstrichen ist (D. Verl. G. § 41). Der Internationale Psychoanalytische Verlag räumt jedoch den Autoren das Recht ein, die Veröffentlichung der englischen Übersetzung ihrer Beiträge in „The International Journal of Psychoanalysis" schon vor Ablauf der obigen Frist zu gestatten.

Eigentümer und Verleger: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Ges. m. b. H., Wien VII. Andreasgasse 3.
Herausgeber: Prof. Dr. Sigm. Freud, Wien. — Verantwortl. für die Redaktion: Dr. Paul Federn, Wien I. Riemergasse 1.
Gedruckt bei Carl Fromme, Ges. m. b. H. Wien V. Nikolsdorferstraße 7—11.

IMAGO, Band X (1924), Heft 4, („Bildende Kunst“)

Internationaler Psychoanalytischer Verlag
Wien VII. Andreasgasse 3

Manuskripte sind vollkommen druckfertig, tunlichst in Maschinschrift einzusenden. Die Beiträge werden mit Mark 50.— (Dollar 12.—) pro Druckbogen honoriert. Die Autoren der Originalarbeiten erhalten 10 Freiexemplare des betreffenden Heftes. (Separatabzüge werden nicht angefertigt.) — Abgesehen von den Fällen, wo der Verlag ausdrücklich auch das Recht der Veröffentlichung in Buchform erwirbt, steht es dem Verfasser frei, über seinen Beitrag nach dem Erscheinen in der „Imago“ auch anderweitig zu verfügen, wenn seit Ablauf des Kalenderjahres, in welchem der Beitrag erschienen ist, ein Jahr verstrichen ist (D. Verl. G. § 41). Der Internationale Psychoanalytische Verlag räumt jedoch den Autoren das Recht ein, die Veröffentlichung der englischen Übersetzung ihrer Beiträge in „The International Journal of Psychoanalysis“ schon vor Ablauf der obigen Frist zu gestatten.

Eigentümer und Verleger: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Ges. m. b. H., Wien VII. Andreasgasse 3.
Herausgeber: Prof. Dr. Sigm. Freud, Wien. — Verantwortl. für die Redaktion: Dr. Paul Federn, Wien I. Riemergasse 1.
Gedruckt bei Carl Fromme, Ges. m. b. H. Wien V. Nikolsdorferstraße 7—11.

IMAGO, X. (1924), Heft 4, („Bildende Kunst“)

X. Band 1924 Heft 4

IMAGO

Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften

Herausgegeben von

Prof. Dr. Sigm. Freud

Redigiert von Dr. Otto Rank, Dr. Hanns Sachs und A. J. Storfer

Bildende Kunst

Sterba: Analyse der Gotik / *Kuhnen*: Psychoanalyse und Baukunst / *Westerman Holstijn*: Die psychologische Entwicklung Vincent van Goghs / *Hermann*: Benvenuto Cellinis dichterische Periode. Die Regression zum zeichnerischen Ausdruck bei Goethe. Die Regel der Gleichzeitigkeit in der Sublimierungsarbeit / *Hermann-Cziner*: Die zeichnerische Begabung bei Marie Bashkirtseff / Kritiken und Referate

Carl Spitteler

von Hanns Sachs

Internationaler Psychoanalytischer Verlag
Wien VII. Andreasgasse 3